

ci
nr. 12
(24)
revistă lunară
ne
de cultură
ma
cinematografică
BUCUREŞTI — DECEMBRIE — 1964



„PASIUNE“
(foto: A. Mihailopol)

Din sumar:

CRONICAR:
— Profil tematic

IULIAN MIHU
— Mai aproape de timpul nostru

OVIDIU GOLOGAN
— Un premiu în avanpremieră

VALERIAN SAVA
— Casa neterminată *(cronică)*

GHEORGHE TOMOZEI
ROMULUS VULPESCU
D. I. SUCHIANU
— Colocviu pe marginea cronicii filmului Casa neterminată

S. DAMIAN
— Neorealismul azi

HORIA BRATU
— Mitologie sau demitizare?

MIRCEA MOHOR
— Străinul *— de la scenariu la film*

D. I. SUCHIANU
— Marlene Dietrich

CRONICI semnate de:
ALICE MĂNOIU, MIHAIL LUPU, MARIA ALDEA, MIHAI TOLU, RADU COSAŞU, GELLU NAUM

GEORGES SADOUL:
Incursiune în cinematografia viitorului

JERZY TOEPLITZ:
— Calendar de decembrie

CORESPONDENŢE DIN:
Franţa — Grecia — Polonia — Japonia

În acest număr fotografiile au fost executate de: Mary Catargiu, Bilu Alexandru, Alexandru Satmari, Petre Iordănescu

Actorul francez GERARD BARRAY, cunoscut publicului nostru din filmele Fraţii corsicani, Cavalerul Pardaillan *şi* Cei trei muşchetari *(foto: Unifrance)*



PROFIL TEMATIC

Intenţionăm să abordăm, în rîndurile care urmează, o problemă care ni se pare cheie în actuala etapă de dezvoltare a cinematografiei noastre. De dragul concretului, vom renunţa la clasica introducere pe tema „sînt succese, mai avem şi lipsuri“ şi vom intra direct în subiect. Ne preocupă, aşadar, prezenţa problemelor actualităţii în filmele romîneşti realizate în ultimul an, aflate în producţie sau anunţate ca proiecte avansate, pornind de la premiza că experienţa noastră proprie şi istoria cinematografiilor cu tradiţie dovedesc că numai o orientare tematică originală şi larg cuprinzătoare, ancorată creator în dezbatarea problemelor epocii căreia i se adresează, poate afirma pe deplin o şcoală naţională.

Nu vom spune un lucru nou, dar a devenit necesar să repetăm că, în cadrul culturii noastre socialiste, cinematografia are nu numai mijloace la dispoziţie ci şi datorii de împlinit. E o chestiune de conştiinţă pentru fiecare cineast să descopere în viaţa noastră acele subiecte încărcate de sensuri contemporane, în care să vibreze scîntei măcar din incandescenţa la care poporul romîn creează.

Actualmente se află în producţie la studioul „Bucureşti“ şi cîteva filme care ar putea trezi interesul. Sînt în primul rînd producţiile închinate momentului crucial din istoria noastră — eliberarea patriei de sub jugul fascist: *Şoseaua Nordului* (scenariul — Eugen Barbu, regia — Iulian Mihu), *Cartierul veseliei* (scenariul — Ion Grigorescu, regia — Manole Marcus). Un al treilea film dedicat aceleiaşi teme, *La patru paşi de infinit*, a fost terminat de Francisc Munteanu. Recent a văzut lumina ecranului *Străinul* (scenariul — Titus Popovici, regia — Mihai Iacob), iar scenariul lui Ion Mihăileanu, *Duminică la ora 6*, ai cărui eroi sînt luptători comunişti aflaţi în ilegalitate, va fi transpus pe peliculă de Lucian Pintilie. Aceste producţii pun în lumină o sursă de inspiraţie inepuizabilă, pe care cineaştii noştri o vor cerceta desigur în continuare. Ea oferă posibilitatea realizării unor opere semnificative, originale şi de mare răsunet, însufleţite de eroismul şi patriotismul profund al celor care au fixat prin lupta lor temerară traiectoria contemporană a Romîniei.

Lista celor aproape 20 de filme aflate concomitent în producţie, sau foarte recent terminate, vădeşte apoi o considerabilă preponderenţă a ecranizărilor din literatura clasică — nu mai puţin de 9 filme: *Amintiri din copilărie*, *Calea Victoriei*, *Harap Alb*, *Moft 1900*, *Neamul Şoimăreştilor*, *Pădurea spînzuraţilor*, *Răscoala*, *Titanic Vals*, *Dincolo de barieră* (după „Domnişoara Nastasia“). Statistic, sînt de fapt 11, *Neamul Şoimăreştilor* şi *Pădurea spînzuraţilor* fiind realizate în cîte două serii. Acest asalt masiv a literaturii clasice este cu atît mai demn de remarcat cu cît el concentrează cele mai experimentate cadre de regizori de care dispunem: Paul Călinescu, Liviu Ciulei, Mircea Drăgan, Jean Georgescu, Ion Popescu Gopo şi alţii. Reuşita unor filme cum au fost *Noaptea furtunoasă* şi *Schiţele Caragiale*, realizate de Jean Georgescu, *Mitrea Cocor* şi *Moara cu noroc* ale lui Victor Iliu, *Desfăşurarea* lui Paul Călinescu şi altele, a arătat că transpunerea pe ecran a unor opere de valoare ale literaturii noastre oferă uneori o anumită certitudine în privinţa calităţii producţiilor cinematografice.

ŞANTIER 1965

Documentar de anticipaţie

Nu e vorba de cronica unui film documentar, ci de însuşi documentarul. Un documentar în litere de cerneală, reproduse după cea mai modernă tehnică a imprimării în tipar tiefdruck.

De ce însă „de anticipaţie“? Pentru că este vorba de şantierul cinematografic al anului 1965, de producţiile viitoare ale celor trei studiouri („Bucureşti“, „Alexandru Sahia“, „Animafilm“), producţii dintre care unele se află, la ora cînd scriem aceste rînduri, numai în filele planurilor închise în sertarele directorilor grupelor de creaţie. S-ar putea ca unele să şi rămînă în aceste file.

Totuşi... Motor!

ŞASE DEBUTURI ÎNTR-UN AN

În prim plan se află FRANCISC MUNTEANU. Scriitorul care, fără a părăsi condeiul şi coala de hîrtie, scrie şi pe pelicula transparentă, este directorul grupei I din Studioul „Bucureşti“.

— Grupa noastră şi-a propus — ne spune el — să lanseze în 1965 mai mulţi tineri regizori care se află la primul lor lung-metraj.

— Şi anume...

— Vor realiza pentru prima oară filme de lung-metraj regizorii Vladimir Popescu (*Runda 6-a*, film de aventuri, a cărui acţiune se petrece în preajma lui 23 August 1944), Virgil Calotescu (*Cinci minute de gîndire*, o interesantă dezbatere contemporană pe tema eroismului, după scenariul lui Ion Băieşu). Mai pregătesc decupaje regizorale N. Motric, cunoscut pînă acum numai telespectatorilor care va realiza un film după un scenariu scris de Radu Anagnoste despre o eroare judiciară, Mihai Bucur (*Flăcări*, după cartea lui Radu Tudoran), Anghel Anastasia (o comedie intitulată *Examene, examene...*) şi Petre Popescu (*Tinerii*, după un scenariu de Al. Ivan Ghilia care încearcă să pună cu gravitate probleme ale educaţiei tineretului).

Subînţelegem că e vorba în unele cazuri de debuturi care nu vizează neapărat o încadrare calendaristică imediată, şi-l întrebăm pe interlocutor despre „veterani“.

— Marius Teodorescu intenţionează să ecranizeze cunoscutul roman al lui Cezar Petrescu *„Calea Victoriei“*. *Amintiri din copilărie* (după Creangă) este dedicat în mod egal micilor şi marilor spectatori. Va fi unul din filmele

Este bine ca cineaştii să cunoască şi să se aplece cu o reală înţelegere şi consideraţie asupra filelor literaturii noastre clasice şi contemporane. Mai ales în lipsa unei consistente tradiţii cinematografice, preţuirea şi studierea realizărilor de valoare universală ale celorlalte arte romîneşti creează climatul cultural propice, puncte de reper şi de sprijin, sugerează căile şi formele artistice care ne sînt cele mai caracteristice şi pot oferi chiar surse de inspiraţie directe. Fără a ne propune să pronosticăm aici asupra calităţii ultime a unor creaţii cinematografice pe care numai copia sa standard o poate ilustra, credem că se poate sconta pe reuşita unora din noile ecranizări. Din păcate, însă, numărul disproporţionat al ecranizărilor, caracterul lor exclusiv „clasic", dublările care s-au produs (două filme Creangă, două filme Rebreanu) fac impresia unei anumite grabe în completarea planului de producţie, neglijîndu-se tematica de actualitate şi riscîndu se tratarea minoră a unor opere (şi aceasta în cazul în care operele înseşi nu sînt minore). Oricum, numărul foarte mare de ecranizări a acestora este absolut de neînţeles.

Se remarcă în ultimul timp o atenţie sporită acordată filmelor inspirate din viaţa satului. Primirea de care s-a bucurat filmul *Un surîs în plină vară* (scenariul — D. R. Popescu, regia — Geo Saizescu) a demonstrat interesul şi larga receptivitate a tuturor spectatorilor faţă de filmele de inspiraţie sătească şi şansele certe de succes pe care le-ar avea un număr mai mare de creaţii cinematografice de calitate dedicate satului nostru contemporan. Ceea ce surprinde este însă o anumită tendinţă de uniformizare a acestor producţii care rămîn totodată puţine la număr. După *Dragoste lungă de-o seară* (1963, regia Horea Popescu) şi *Sărutul* (1964, regia Lucian Bratu), turnate după scenariile lui Al. Ivan Ghilia, studioul realizează acum a treia dramă dedicată condiţiei femeii în satul nou — *Merii sălbatici* (scenariul — Vasile Rebreanu, regia — Alecu Croitoru). Oricît de semnificativă ar fi această temă, o asemenea orientare unilaterală în alegerea subiectelor îngustează evident cîmpul de investigaţie al cineaştilor. Dispunem, la ora actuală, de o literatură a satului nou diversă şi modernă. În afara volumelor deja apărute, importante ca număr şi valoare, semnate de scriitori ca Marin Preda, D. R. Popescu, Nicolae Velea, Fănuş Neagu şi alţii, revistele literare publică cu regularitate schiţe şi nuvele în care se remarcă, cel puţin, efortul de a investiga procesele umane care au loc în satul romînesc ceea ce, dacă nu dovedeşte putinţa ecranizării lor directe, oferă garanţia că nu sîntem, nici pe departe, în criză de subiecte.

Dacă am adăuga şi proiectatele *Cinci minute de gîndire*, *Geologii*, probabil *Preşedintele*, pînă aici se opresc intenţiile care ar putea deveni „filme de actualitate".

Vom spune cu toată sinceritatea şi cu dorinţa fierbinte ca realitătile producţiei să ne contrazică violent, că nu vedem perspectivele unui film cu adevărat contemporan, pentru 1965. Scenariile citate pornesc de la premize limitate din punctul de vedere al actualităţii. Nu se anunţă nici o dezbatere curajoasă, nici o investigaţie penetrantă, nici o proiecţie cu „n-aveţi un bilet în plus". Ne putem aştepta ca unele din aceste filme să fie interesante (o, măcar dacă ar fi!), dar atît şi nimic mai mult.

Se pune întrebarea: ce rol ocupă filmul de actualitate în politica de perspectivă a studioului Bucureşti? Şi de ce tocmai acest sector tematic ne lasă o senzaţie de improvizat, de „plan doi"?

Vom sublinia că, între altele, filmul de actualitate este lăsat exclusiv în sarcina regizorilor, profesional vorbind, tineri. Singurul film în producţie inspirat din viaţa satului contemporan a fost încredinţat unui regizor debutant, Al. Croitoru, ca şi unica producţie al cărei erou sînt muncitori—*Cinci minute de gîndire* (scenariul Ion Băieşu, regia — Virgil Calotescu, un documentarist meritoriu care debutează acum în lung-metrajul artistic). Încrederea în capacitatea tinerilor regizori este cu totul lăudabilă şi ar fi de dorit ca studioul să se preocupe constant de extinderea cercului realizatorilor. Efortul spre calitate al debutanţilor ar fi însă în mai mare măsură stimulat, dacă ei nu s-ar afla oarecum izolaţi, în ansamblul producţiei, ci ar fi integraţi unei activităţi creatoare, larg cuprinzătoare pentru cercetarea şi oglindirea temelor contemporane. Pentru că, să fim drepţi, există impresia, justificată de practica de pînă acum, că regizorii studioului „Bucureşti" se împart în două categorii: o „elită" artistică, care realizează superproducţii pe teme cît se poate mai istorice, şi un număr de regizori care „promit" şi pe care, pînă să creeze ceva despre viaţa sciţilor, îi punem să facă încercări cu teme contemporane.

În al doilea rînd, sînt cu totul nesatisfăcătoare preocupările grupelor de creaţie ale studioului „Bucureşti" în tratarea subiectelor inspirate din viaţa de azi a ţării. Toate acestea se află, cum e şi firesc, în centrul atenţiei literaturii şi artei noastre angajată la îndemnul partidului în opera de afirmare a valorilor umanismului socialist. Studioului „Bucureşti" îi lipseşte însă atitudinea activă. Vine cineva cu un scenariu de actualitate, bine. Nu vine, hai să facem „Calea Victoriei", sau, şi mai rău, să ne mulţumim cu fietece subiecţel care se petrece în 1963.

Este de neconceput o cinematografie modernă care să ignore sau să ilustreze, palid şi sporadic, acele zone ale existenţei umane definitorii pentru orice civilizaţie contemporană şi, în mod deosebit şi prin excelenţă, pentru o ţară socialistă aflată într-un grandios proces constructiv. Practica artistică a respins categoriile simpliste de felul „film despre muncitori", „film despre intelectuali", „film despre tineri" etc., deşi, desigur, este posibil ca într-un film sau altul să predomine cutare sau cutare element. Aceasta a pus în faţa cineaştilor sarcina de a gîndi mai profund şi mai nuanţat despre contemporaneitate, ridicîndu-se la nivelul unor generalizări mai cuprinzătoare, încercînd secţiuni sociale de anvergură. Producţia curentă a studioului „Bucureşti" nu indică însă nici un film care ar prelua o asemenea preocupare. Cu excepţia scenariului lui Ion Băieşu, *Cinci minute de gîndire*, scenariu foarte discutabil, în care eroii sînt prezentaţi într-o ipostază specială, la căpătîiul unui coleg bolnav, nu putem semnala nici un film despre muncitori şi intelectuali, despre cei care creează bunurile materiale şi spirituale ale societăţii noastre, despre noua generaţie care intră în viaţa conştientă şi productivă.

În şedinţele Consiliului Cinematografiei, în articolele din presă, s-au făcut repetate propuneri şi s-au formulat sugestii privind diferite forme şi căi de colaborare a scenariştilor cu regizorii pentru realizarea unui număr de scenarii de actualitate la un nivel calitativ înalt. Pînă în prezent conducerea studioului „Bucureşti" nu a fructificat aceste propuneri, nu a întreprins sau nu a finalizat nici o acţiune de amploare şi de perspectivă în această direcţie: închegarea unui larg activ de scriitori-scenarişti şi organizarea eficientă a preocupărilor lor în vederea cercetării vieţii contemporane de zi cu zi, constituirea unor colective de scenarişti, eventual pe baza unei anumite specializări (autor al ideii, dramaturg, dialoghist etc.), asigurarea mijloacelor necesare pentru documentarea scenariştilor, descoperirea operativă în presă, în reportaje şi schiţe a unor fapte şi întîmplări contemporane care ar putea genera viitoare scenarii şi delegarea celor mai buni regizori cu sarcina de „a face actualitate".

N-are rost să ne ascundem după deget şi să spunem tovarăşilor de la studioul „Bucureşti": vai, ce uşor e să faci filme de actualitate iar voi n-aţi făcut. Să faci artă nouă despre o societate nouă e greu. Nu vom face aici propagandă despre frumuseţea unei astfel de arte, dar amintim cu toată seriozitatea că dacă, să zicem, colectivizarea s-a încheiat şi fără participarea filmului artistic romînesc, nu-i un motiv să lăsăm viaţa să treacă pe lîngă creaţiile noastre. E absolut firesc ca spectatorii să ceară organelor cinematografice ca, pe baza succeselor deja obţinute, să ridice nivelul calitativ şi cantitativ al muncii lor la înălţimea posibilităţilor de care dispunem şi a exigenţelor proprii tuturor sferelor de muncă şi de creaţie ale poporului.

Se invocă adesea cunoscutul adevăr după care un artist autentic este actual chiar în tratarea unei teme istorice. S-au făcut desigur şi se vor mai face mari filme pe teme istorice. Aceasta însă nu infirmă cîtuşi de puţin necesitatea abordării directe şi imediate a problemelor actualităţii. Abundenţa temelor istorice şi a ecranizărilor nu a caracterizat decît în parte şi nu în partea cea mai semnificativă perioadele de înflorire ale artei filmului şi nu a stat la baza afirmării nici unei şcoli naţionale (deci, din acest motiv, pentru subiectele istorice, ne putem adresa formulei *co producţie*). Dar cercetarea celor mai noi fenomene ale epocii, exprimarea crezului nostru ideologic, aceasta este sarcina regizorilor, scenariştilor şi tuturor cineaştilor romîni, terenul pe care trebuie să se afirme viitoarele mari personalităţi ale ecranului romînesc. Discutabilă întrucîtva şi poate chiar acceptabilă în unele cazuri pentru literaţi, teoria distanţei şi perspectivei în timp, care ar facilita elaborarea unor mari opere, n-a fost confirmată de arta ecranului, care rămîne înainte de toate o artă a prezentului.

CRONICAR

„mari" ale regizoarei Elisabeta Bostan. Aurel Miheles va lucra o comedie sportivă, *Femeia şi fotbalul* (scenariul — Al. Struţeanu).

Nu încercăm să atenuăm această siguranţă vizionară, poate puţintel prea optimistă, şi-l întrebăm pe Francisc Munteanu ce doreşte să realizeze el însuşi.

— O dramă. Nu pot să vă spun mai mult decît titlul scenariului *Dincolo de barieră*.

VREM SĂ SPARGEM GHEAŢA CENUŞIULUI...

— Anul 1965, ne spune un sfert de oră mai tîrziu, directorul grupei a II-a, PETRE SĂLCUDEANU — ni-l dorim a fi cel al filmelor bune şi de actualitate, al spargerii gheţii de cenuşiu... (Nu sînt semne de suspensie puse de noi cu o semnificaţie oarecare, ci ele exprimă pur şi simplu pauza din vorbirea interlocutorului). E de remarcat că, ori de cîte ori aud sau rostesc cuvîntul „cenuşiu", tovarăşii cu răspunderi de la Studioul „Bucureşti" fac pauze cu tîlc. Gopo va termina *Harap Alb* şi va începe *Omul şi norul*, iar Mircea Drăgan se gîndeşte să continue incursiunea începută în universul sadovenian prin *Neamul Şoimăreştilor*, cu *Ucenicia lui Ionuţ*, aducînd pe ecran vitejia legendară a fraţilor Jderi.

— Vorbeaţi însă de teme de actualitate...

— ...Geo Saizescu speră să realizeze o dorinţă mai veche şi anume, un film despre geologi, scenariul aparţinînd lui Dumitru Radu Popescu. Haralambie Boroş, după ce a interpretat roluri de gen în filme de aventuri, va realiza ca regizor un astfel de film: *Şah la rege* (o poveste poliţistă cu un falsificator de acte), după scenariul poetului Al. Andriţoiu şi al colonelului N. Ştefănescu. Debutantul nostru ar putea fi Silviu Dimitrovici, cu filmul *Trenul de seară* (scenariul — Aurel Mihale, după nuvela cu acelaşi nume). Va intra probabil în producţie scenariul *Vremea zăpezilor*, de N. Velea şi Fănuş Neagu, cu eroi din viaţa satului contemporan. Aurel Baranga se gîndeşte la o comedie cinematografică intitulată *Scrisoarea găsită*. În fine, tot în 1965 va fi gata *Răscoala*, ecranizare realizată de regizorul Mircea Mureşan. Scenariul îmi aparţine, fiind rodul unei vechi pasiuni personale pentru proza lui Rebreanu.

NUMITORUL COMUN: DORINŢA DE A REALIZA CÎNDVA CAPODOPERE

Sîntem într-un apartament de pe strada Dionisie Lupu. O cameră de lucru dominată de cărţi, afişe de film, fotografii şi desene, dintre care unul se află în lucru, pe şevalet. Să ne apropiem pînă îl cuprindem în prim plan pe cunoscutul regizor şi dascăl de regizori, directorul grupei a III-a din Studioul „Bucureşti, VICTOR ILIU.

— Grupa noastră este alcătuită pe criteriul afinităţilor, deşi cuprinde individualităţi aparent deosebite. Ceea ce au cu toţii comun — aici Victor Iliu zîmbeşte — este dorinţa de a realiza cîndva capodopere. Dar să revenim la planul anului 1965. Va fi gata *Şoseaua Nordului*, în regia lui Iulian Mihu, o prelucrare liberă după romanul cu acelaşi nume al lui Eugen Barbu. Mircea Săucan va realiza un film despre intelectuali, *Meandre* (scenariul — Horia Lovinescu şi Ionel Hristea), Lucian Bratu — *Ultima noapte a copilăriei* (călătorie în spaţiul dintre examenul de maturitate şi băncile facultăţilor, după scenariul lui Dumitru Carabăţ), Andrei Blaier — *Pasiuni* (după romanul lui Constantin Chiriţă), Dinu Cocea — *Haiducii* (scenariul — Eugen Barbu), film ce poate însemna începutul unui gen nou în cinematografia de aventuri, avînd un puternic specific romînesc. Liviu Ciulei va începe lucrul asupra *Baltagului* lui Mihail Sadoveanu. Debutul anului va fi marcat de un tînăr regizor deosebit de dotat, Lucian Pintilie, cu filmul *Duminică la ora 6* (scenariul scris de Ion Mihăileanu, în colaborare cu Lucian Pintilie, va evoca un episod din lupta ilegală a uteciştilor). Tot un tînăr regizor care candidează în acest an la debut, după o lungă perioadă de secund, este Nicolae Corjos, cu filmul *Descoperirea familiei*, inspi-

Regia de film și contemporaneitatea

IULIAN MIHU: Mai aproape de timpul nostru

La o producție anuală de maximum 20—25 de filme la cît poate ajunge studioul nostru (și aceasta doar dacă își va simplifica sistemul organizatoric și-și va întări personalul tehnic mediu), lucrul cel, mai important rămîne *noutatea*, *originalitatea*, în arta noastră cinematografică; altfel vom fi amenințați să devenim o instituție oarecum periferică în raport cu unele cinematografii...

Am de aceea o mare admirație și un sincer respect față de personalitatea lui Gopo, primul dintre noi care a realizat capodopere, chiar dacă ele nu sînt filme cu actori și nu însumează laolaltă nici lungimea unui film într-o singură serie; arta lui mă face să gîndesc mai departe, spre viitor și totodată să încerc să o desprind din obișnuitul altor filme și să o așez la locul care i se cuvine în etapa noastră de pionierat cinematografic. Chiar filmele sale jucate (cu succesele și insuccesele lor) aduc ceva nou sau măcar caută un drum mai puțin umblat.

Este de aceea de regretat graba cu care scriitorul și proaspătul nostru colaborator Eugen Barbu îl apostrofează pe autorul *Scurtei istorii* în fiecare din articolele sale (care de altfel sînt destul de dese) și asta n-ar fi nimic (critică se poate face oricînd), dar te miră în același timp ușurința cu care împarte tot atît de des laude unor pelicule mult mai puțin demne de acest lucru. Negînd și unele realizări interesante ale lui Antonioni, Visconti sau Bunuel, Eugen Barbu se lasă condus ușor de o optică prea subiectivă în aprecieri. Cu toate că este un scenarist și un dialoghist bun, cu un simț al adevărului dezvoltat, Barbu nu vede mai departe de gustul său personal, ceea ce dovedește că nu este îndeajuns să fii un bun creator ca să poți în același timp să te numești și un bun critic.

Am spus acest lucru pentru a caracteriza drept discutabile eventual și părerile mele în legătură cu munca regizorilor noștri la anumite filme din ultima perioadă. Mie, de pildă, mi-a plăcut într-o măsură destul de mare dramaturgia și regia filmului *Dragoste lungă de-o seară* și mult mai puțin dramaturgia peliculei *Un surîs în plină vară*. Am simțit la primul film, în interiorul unei fabule aparent lipsite de inedit, o prospețime filozofică și o caracterologie originală; în schimb, în comedie am găsit doar doi actori buni și o regie abilă care au încercat să mascheze unele deficiențe de logică în construcția subiectului și a personajelor. Asta nu înseamnă însă că nu apreciez momentele de umor veritabil ale unor scene din acest film care vin deopotrivă de la scriitor, ca și de la regizor; optez însă pentru profunzimea de care a dat dovadă filmul lui Horea Popescu și Alecu Ivan Ghilia, asociindu-mă în această privință părerilor lui Gopo, Dan Ionescu sau Georges Sadoul.

Activitatea regizorului în cinematografie este esențială. Elementele creației sale atît de dispersate și greu de stăpînit (fapt fără precedent în celelalte arte) fac să acorzi muncii sale o sferă largă de primordialitate. Este deajuns să arătăm că în trecut (și nu sînt sigur că această fază a fost depășită) nu întotdeauna se realiza planul tematic în raport cu preocupările regizorilor, ca să ne explicăm multe dintre eșecuri, chiar acolo unde evident se prefigurau șanse de reușită.

Am văzut o bună parte din bobinele noilor filme ale colegilor mei și pot să spun de pe acum că regia noastră de film s-a eliberat, în unele cazuri, de închistare și amatorism și că pelicule ca *Pădurea spînzuraților*, *Harap Alb* sau *Neamul Șoimăreștilor* sperăm să cucerească simpatia publicului, mai deplin decît o făceau unele din realizările noastre de pînă acum.

Forma originală a creației lui Liviu Ciulei din *Pădurea*, delicata prelucrare a lui *Harap Alb* încercată de Gopo, atmosfera *Cartierului veseliei* al lui Manole Marcus, dinamismul din *Neamul Șoimăreștilor* al lui Mircea Drăgan, umorul suculent dovedit de Jean Georgescu în unele secvențe din ultimul său film *Mofturi, 1900* confirmă poate un drum spre reînnoirea artei noastre regizorale.

O mai atentă formație cinematografică a scenariștilor, ca și o lărgire a tematicii, vor duce la o muncă regizorală și mai eficientă; aceasta este normal să se întîmple, rolul nostru constă tocmai în a realiza acest moment cît mai aproape de timpul nostru. Mai ales în sfera filmului de actualitate imediată, care numai el poate da o imagine vie asupra profilului artei cinematografice naționale, este necesar să ne îndreptăm atenția. Din punct de vedere financiar, acestea vor fi filme mult mai ieftine (decît cele privind perioade istorice îndepărtate și al căror cadru urmează să fie reconstituit aproape în întregime) și poate într-o anumită privință, cu un efect cel puțin egal la public, dacă tema ridicată are un sens original pentru noi, pentru arta noastră socialistă.

Am insistat poate prea mult asupra temei *noului* și *originalității* în forma și conținutul filmelor, numai din dorința de a nu se trece cu ușurință peste acele scenarii care intră în producție numai din dorința (lăudabilă) de a se realiza cît mai multe filme. Trebuie să recunosc că prima vină o au regizorii care acceptă teme lipsite de conflict sau inedit, realizînd terne comedii muzicale sau insipide filme polițiste la prețuri de cîteva milioane. În același timp, în mintea regizorilor sau a scenariștilor zac idei mult mai interesante decît cele pe care ei le realizează...

Dar și în acest domeniu, proiectele cinematografiei noastre sînt îmbucurătoare și anii care vor urma vor face să se închege colective de creație solide, formate din scenariști și regizori legați permanent între ei.

Multitudinea posibilităților cinematografice (filme hibride care popularizează alte arte și filme ca artă originală) pun în derută publicul, dar nu trebuie să-i alarmeze pe cineaști. Aceștia trebuie să se descurce mai eficient, altfel discuțiile noastre nu vor putea selecta ce este efemer de ceea ce va dăinui...



ȘANTIER 1965

Documentar de anticipație

(Continuare)

rat de scenariul poetului Ion Brad.

— Iar pe șantierul personal?

— O dorință mai veche, un film despre *Horea* și una mai nouă, *Moartea unui artist*, după piesa lui Horia Lovinescu. Amîndouă însă sînt în faza de studiu și pregătire.

CRONICA ANILOR NOȘTRI

Prima discuție acasă la documentariști o purtăm cu regizorul VIRGIL CALOTESCU, directorul grupei I de la Studioul „Al. Sahia". L-am găsit făcînd corecturi în scenariul regizoral al filmului artistic *Cinci minute de gîndire*, pe care îl va realiza la Studioul „București".

După... un minut de gîndire, aplecat asupra planurilor de pe birou, ne spune:

— Dorim ca producția anului să reflecte cît mai convingător realitatea zilelor noastre. Mai multe filme au deaceea caracter de cronică. Cronica creșterii celor douăzeci de ani va fi realizată de Slavomir Popovici într-un film care reconstituie, pe baza documentelor de arhivă, drumul parcurs de oameni cunoscuți ai zilelor noastre. Titus Mesaroș va realiza *Înainte de ultima treaptă*, continuare și sfîrșit al precedentului *4000 de trepte spre cer* (despre Hidrocentrala „16 Februarie"). Erich Nussbaum va realiza două filme ce se anunță a fi interesante: *La al cincilea semnal va fi ora...* care va încerca să arate ce evenimente importante se petrec în viața patriei în răstimpul celor cinci secunde și *Două zile din viața noastră*, un film — l-aș numi — „de montaj". O zi a anului 1955 va fi situată în contrapunct cu o zi a anului 1965. *Banca rezervelor*, de Sergiu Nicolaescu, va vorbi despre sportivii care așteaptă să devină titulari, iar Al. Boiangiu, autorul filmului *Casa noastră ca o floare*, va realiza o satiră cinematografică dedicată lipsei de politețe în deservirea comercială. Ne gîndim la un documentar închinat lui Brîncuși, la care am vrea să solicităm și colaborarea unor cineaști din Franța și S.U.A. În agenda mea mai sînt trecute...

Din motive de spațiu, mi-am permis să mă opresc aici cu consemnările...

RAPSODIE ÎN TEME MAJORE

Discuția următoare: cu regizorul MIREL ILIEȘIU, directorul grupei a II-a din Studioul „Al. Sahia".

— O pondere importantă o vor avea filmele despre industrie și agricultură, despre marile realizări obținute de oamenii muncii. Filme ca *Marca fabricii*, *La cel mai înalt nivel* (Uzina de unelte și agregate din București), *Cargoul de 10.000 tone*, *Liniorii* (o rememorare a succeselor obținute în electrificarea țării), *O zi de iarnă în G.A.C.*, *Povestea unei anvelope* („Dunubiana"), *Pescuim în apele îndepărtate* (cineaștii se vor îmbarca pe traulerele „Galați" și „Constanța") sau *O uzină agricolă* vor avea tocmai o asemenea tematică. *Cotele apelor Dunării* va înfățișa călătoria unui șlep de la Galați la Viena, *Fotbalul de-a lungul anilor* — o istorie a fotbalului romînesc pe bază de material din arhivă, *Răsare soarele* — ce se petrece în țară în răstimpul celor 40 de minute cît face soarele răsărind de la Sulina pînă la Oradea). *Soare cu dinți* (sau *Vara trecută la Mamaia*) va cuprinde imagini de iarnă și sunete înregistrate în timpul verii, *Universuri picturale* va fi comentarea a trei picturi pe aceeași temă apar-

Cadrul de mai jos ne înfățișează o întîlnire între doi soți, în ilegalitate, Tina și Dumitrana din *Șoseaua Nordului*, interpretați de Lica Gheorghiu și Gheorghe Dinică. Filmul se realizează de către regizorul Iulian Mihu, după scenariul lui Eugen Barbu. Operator — Aurel Samson.



ținînd unor pictori diferiți, *Concert pentru zece degete* (un eseu despre istoria unei fraze muzicale), *Despre dragoste* — își spune tema în titlu. Sînt filme care vor prilejui regizorilor Al. Sîrbu, Al. Boiangiu, Nina Behar, Paul Barbăneagră și altora realizări care să tindă către un loc de cinste în școala documentaristică romînească. Va fi prezent în grupa noastră și regizorul Savel Stiopul de la Studioul „București", cu filmul *Pe un perete*, care va diseca desuetul și prostul gust din carpetele ce împodobeau cîndva locuințele micii burghezii. În ceea ce mă privește, voi încerca să realizez o călătorie în atelierele pictorilor și altele, în care voi încerca să duc mai departe antiteza din *Tăbăcarii*, adică ceea ce eu numesc metafora contrapunctică.

Planul grupei nu ni se pare deocamdată construit cu rigoarea unei simfonii. El seamănă mai degrabă cu o rapsodie. E însă... o rapsodie în teme majore.

ȘTIINȚĂ PENTRU TOȚI PE ECRAN

SILVIA ARMAȘU, regizoare în sectorul de filme științifice din Studioul „Al. Sahia":

— Și în anul care vine intenționăm să facem cunoscute prin film acele capitole ale științei care se pot dezvălui cel mai bine prin pelicula cinematografică. Ion Bostan și-a ales Delta, antichitatea daco-romană și speologia (o știință în care contribuția romînească este foarte prezentă). El va realiza în acest an, *Cetatea Tomis* din trilogia care mai cuprinde *Histria* și *Callatis*. I. Sîrin va realiza *Dacia regăsită*, Doru Gheciu — *Peștera de opal* (în munții Harghita), Mircea Popescu — *Monumente ale naturii* (flora alpină din Romînia), Willfried Ott — *De la saurieni la șopîrle*, Paula Popescu Doreanu — *Vînătoare sui-generis* (un obicei devenit joc în Valea Gurghiului), Maria Săpătoru — *Hieroglifele pămîntului* (modificările în scoarță survenite în urma activității viețuitoarelor) etc. Pe mine mă pasionează o temă care s-ar putea numi *România în complexul civilizațiilor balcanice* și un film despre *Columna lui Traian*.

...Ajunși așa departe, ne apropiem și de sfîrșitul documentarului nostru. Și pentru că în documentare apare de obicei în final cîte un simbol, de pildă un grup de copii care să sugereze viitorul, vom încheia și noi, *ex abrupto*, cu un novice:

ANUL I LA „ANIMAFILM"

Despre primul an de planificare tematică la cel mai tînăr studio al nostru ne vorbește Marin Pîrîianu:

— În centrul planului pe 1965 stă tema... construcțiilor. Vom începe anul cu darea în folosință a 4 platouri pentru filmele de păpuși sau cartoane decupate, 3 platouri pentru desen animat. Vor fi gata sălile de montaj și mixaj, o sală de proiecție și un laborator foto destinat diafilmelor. Sperăm ca în acest an Gopo să răspundă prezent pe unul din platourile noastre de filmare, iar caricaturistul Eugen Taru va debuta cu două filme. Unul din ele va fi o poveste lirică cu un băiețel și o fetiță, iar celălalt, o satiră la adresa abstracționismului în plastică. Matty și Nell Cobar vor semna cîte un nou film, iar Margareta Niculescu ne-a promis un subiect și deci un film. Aceștia sînt colaboratorii noștri dinafară. „Bătrînii" de la „Animafilm" — Bob Călinescu, Olimp Vărășteanu, I. Hermeneanu, Gh. Saidel sau C. Mustețea se pregătesc pentru o serie de filme destinate copiilor, fără a-i uita, firește, pe cei mari. Vor debuta ca regizori cîțiva tineri talentați, printre care Tatiana Schön, Adrian Nicolau, Laurențiu Sîrbu, Horia Ștefănescu și alții.

„Animafilm" va da în anul care vine 180 de titluri de diafilme difuzate într-un tiraj de 500.000 copii.

Iată, deci, încă un simbol neașteptat. O cifră care exprimă puterea de circulație a filmelor noastre și răspunderea care revine autorilor lor. Cuvîntul „Sfîrșit" se impune.

Atanasie TOMA

OVIDIU GOLOGAN

DESPRE:

UN PREMIU ÎN AVAN-PREMIERĂ



...ȘI MAI ALEȘ AM VRUT SĂ ARĂTĂM OCHII LOR...

...Ochii lui Svoboda (Valeriu Arnăutoiu) în lumina difuză din dimineața spînzurătorii.

...Ochii lui Bologa (Victor Rebenciuc) exprimă bunătate, dîrzenie...



În cadrul celui de al VI-lea Congres al Uniunii Internaționale a Asociațiilor de Tehnică Cinematografică (UNIATEC) care a avut loc la Milano (14–17 octombrie), delegația noastră a prezentat secvențe din filmele Pădurea spînzuraților, Neamul Șoimăreștilor, Harap Alb *și* Memoria trandafirului.

Juriul a distins cu Premiul de excelență (premiul mare) secvențele prezentate din filmul Pădurea spînzuraților, *pentru calitatea fotografică a imaginii și ingeniozitatea mișcării de aparat. Materialele din celelalte filme au primit diplome de onoare.*

„Mă bucur din toată inima în primul rînd pentru succesul obținut de cinematografia noastră—ne-a spus Ovidiu Gologan, operatorul șef al filmului *Pădurea spînzuraților* — întrucît la acest congres au participat reprezentanți ai unor țări cu o veche tradiție în cinematografie".

DESPRE MERITE... ȘI DESPRE MODESTIE

„Fără discuție — subliniază Ovidiu Gologan — în ceea ce privește *Pădurea spînzuraților*, meritul realizării îi aparține regizorului Liviu Ciulei, cu care am colaborat excepțional, existînd mereu între noi o corelație perfectă de gînduri și rezolvări. Consider că pentru un operator de imagine cea mai mare mulțumire, cea mai mare satisfacție în munca aceasta obositoare, de frămîntare și pasiune, de abnegație și dăruire, este să te întîlnești cu un regizor cu care să te poți „acorda" în idealuri artistice. Astfel m-am întîlnit cu Liviu Ciulei, pe care îl prețuiesc și îl stimez ca om și ca artist, considerînd — fără nici un fel de rezervă — că poate sta alături de oricare regizor de valoare mondială. În ceea ce privește munca pentru obținerea imaginii, nu am urmărit o realizare spectaculoasă, bazată pe efecte plastice în sine, care de cele mai multe ori nu-l emoționează pe spectator și nu-i trezesc interesul, ci ne-am străduit să facem totul în folosul dramaturgiei excelentului scenariu scris de Titus Popovici, în folosul jocului actorilor, pentru a transmite spectatorilor situațiile de viață ale narațiunii și pentru a caracteriza cît mai pregnant personajele."

CĂUTAREA... „CĂUTĂRILOR".

„Concepția mișcărilor de aparat executate cu „camera" mobilă, fie așezată pe o macara de tip Dolly, fie suspendată de o funie, chiar în mijlocul decorului, de multe ori cu obiectivul transfocator, cu panoramice de 360°, realizate în spațiul restrîns al celor patru pereți ai decorului, au cerut o așezare a luminii mai mult decît dificilă. Cu toate aceste condiții de lucru neobișnuite, am căutat — pe cît ne-a fost posibil — să nu stînjenim jocul actorilor cu elementele tehnice. Am căutat să ținem seama astfel de un dezideat al regizorului Ciulei, care dorește să înlăture „invazia tehnicității", fiind împotriva infiltrării brutale a mecanismelor în actul de creație propriu-zisă. Totuși, filmarea se realizează cu aparatul de filmat, cu peliculă care trebuie să fie impresionată de lumina puternică a reflectoarelor și cu nenumărate utilaje tehnice care creează uneori controverse în procesul de filmare. Idealul pentru regizori, operatori și actori ar fi desigur suprimarea multora din aceste operații tehnice, dar... Dorința de mai sus a lui Ciulei pornea de la intenția de a realiza un film în care nimic să nu pară „făcut" și totul — plastica, decorul, machiajul — să nu se „simtă". Împreună cu regizorul filmului, am căutat să înlăturăm procedeele-șablon. Dacă vreți, am căutat „căutările". Aceste căutări ale noastre au tins spre evitarea artificialului, tot filmul urmînd

să se desfăşoare ca o poveste pe care noi — şi împreună cu noi, spectatatorii — o privim printr-o fereastră".

CÎTE FELURI DE OCHI EXISTĂ

„Am încercat de asemenea să redăm cu cît mai multă expresivitate nuanţele cele mai subtile ale jocului actorilor, stările sufleteşti exprimate pe chipurile lor şi mai ales *ochii lor:* ochii lui Apostol Bologa care exprimă uneori bunătate, dîrzenie, alteori zbucium, linişte, resemnare; ochii nevinovaţi ai Iloncăi, ochii care trădează slăbiciunea lui Klapka, ochii făţarnici, cruzi, ai generalului Karg."

„În cadrul concursului de la Milano au fost prezentate trei secvenţe: secvenţa spînzurătorii, a cimitirului şi a popotei ofiţerilor. Mă voi referi doar la prima, aceea a spînzurătorii. Am urmărit să o realizăm într-o atmosferă sfîşietor de apăsătoare, pe tonuri gri-cenuşii, cu pămîntul noroios, în care bocancii frămîntă glodul pînă la disperare, cu vînt şi cer plumburiu, sprijinit parcă pe umerii oamenilor, — cum spune Rebreanu în primele rînduri ale romanului său — „ca un clopot uriaş de sticlă aburită". La prima lui apariţie, condamnatul Svoboda este descoperit în convoiul care se îndreaptă spre locul execuţiei; l-am filmat direct în lumina difuză a zilei, în prim plan, cu ochii luminaţi privind spre cer, de parcă ar vrea să mai adune încă puţin din lumina vieţii. Apoi, la spînzurătoare, apare pe un fond de cer cenuşiu, cu faţa complet în întuneric, cu orbitele ochilor negre, de parcă moartea s-a şi aşternut pe faţa lui. Interesant a fost concepută mişcarea aparatului într-un cadru lung de 100 metri. Aparatul a fost aşezat pe Dolly în mijlocul careului de execuţie şi purtat într-un panoramic de 360°, schimbîndu-se des focarul obiectivului transfocator, cu aproximativ 30 de schimbări de claritate între planuri. S-a obţinut astfel, ca într-un balet de groază, atmosfera adecvată acţiunii."

ECHIPA

„Colaborarea noastră a fost completată armonios şi de ceilalţi membri ai echipei de filmare. Operatorii Dan Platon şi Alexandru David şi asistentul Petrică Sorescu ne-au secondat cu multă pricepere şi străduinţă. Decorurile foarte reuşite ale pictorului scenograf Giulio Tincu, perfecţiunea benzii sonore realizată de inginerul de sunet Salamanian, grija permanentă pentru un machiaj adecvat a lui Jeanette Simionescu, munca migăloasă a montajului efectuată de Iolanda Mîntulescu, interesul ce l-au depus Ovidiu Bubulac şi Ileana Oroveanu pentru realizarea costumelor, precum şi aportul echipei de electricieni şi maşinişti a lui Straton şi Caragea, care au muncit cu atîta însufleţire alături de noi, au dus la rezultatul care ne-a bucurat deopotrivă pe toţi.

— *Acum filmul este gata! Nu vă mai rămîne decît să aşteptaţi ziua premierei...*

— ... timp în care continuu să mă întreb dacă ideile şi sentimentele scenaristului şi regizorului şi-au găsit soluţia cea mai potrivită în plastica filmului. Mă întreb, în continuare, cum mă întrebam şi la primul tur de manivelă, cu nelinişte, în ce măsură am reuşit! Mă întreb acum, la terminare, ce va spune despre filmul nostru ochiul critic al marelui public.

Mihai TODEA





casa neterminată

O producţie a Studioului cinematografic „Bucureşti". Regia: Andrei Blaier. Scenariul: Dimos Rendis. Imaginea: Alexandru David. În rolurile principale: Valeria Seciu şi Valeriu Săndulescu.

Mai întîi vom constata, fără ca acesta să fie lucrul cel mai grav, că autorii operează în sfera unor existenţe lipsite de personalitate.

Lia are o întîlnire cu Petre. Se întîlnesc şi urmează să meargă împreună la Operă. Dar Petre l-a adus cu el pe Andrei, colegul său de facultate, pe care Lia nu-l cunoaşte. Fără să-şi fi prevenit colegul, Petre i-o dă în primire pe Lia, fiindcă el nu mai poate merge la Operă. Zice că se duce la o şedinţă, dar el merge de fapt la un ceai. Andrei schiţează o prea slabă împotrivire (ştia Petre pe ce contează) şi acceptă tacit situaţia, cu toate că prietenul îl umilise, insinuînd cum că vocaţia lui e aceea de a fi mereu dublură. Nici fata nu-l interesează — de altfel el e mereu posac şi absent. Lia, deşi pare copleşită de dragostea pentru Petre, surîde galeş, doar puţin nedumirită în faţa rocadei, care nici n-o jigneşte, nici n-o amuză, în genere nu se prea sinchiseşte de ce se întîmplă, complăcîndu-se fără multe semne de întrebare cu ce îi iese în cale. Rămîne deci cu noua cunoştinţă şi, în lipsa altei porniri, încep să se plimbe împreună pe străzi. Andrei i se pare cam... (aşa cum remarcam mai sus) şi i-o şi spune, dar demnitatea lui nu reacţionează în nici un fel. Ba chiar, pentru ca totul să fie limpede, el ţine să precizeze, fără urmă de protest, cu un soi

COLOCVIUL NOSTRU

Dat fiind caracterul filmului în discuție, la colocviul de față am invitat doi poeți care sînt uneori și critici și un critic care uneori e și poet.
Reluăm în acest mod, cu dorința de a le permanentiza, colocviile noastre pe marginea cronicilor publicate în revistă. Pentru a oferi cititorului o imagine sintetică a opiniilor critice, publicăm colocviile în același număr cu cronica, iar în locul unui mozaic de păreri — o suită de intervenții, în care fiecare „vorbitor" are cunoștință de textele anterioare.

Vibrație la inedit

Casa neterminată e primul film pe care l-am văzut înainte de a fi... turnat. Acum cîțiva ani, Dimos Rendis m-a chemat acasă la el, m-a instalat într-o fotoliu și mi-a spus: „Ascultă un film"! Și mi-a povestit Casa neterminată. Ideea m-a captivat, regia mi s-a părut fără cusur, iar muzica (afară ploua) excelentă. Realizat la Studioul „București" de către Andrei Blaier, filmul mi-a plăcut mai puțin, dar chiar acolo unde se înregistrează eșecuri simțim că ne aflăm în apropierea ideii, că regizorul a comis acte „sinucigașe" căutînd cu precădere tot ce e nespectaculos, necinematografic, evitînd efectele plastice pe care și le putea îngădui din belșug, impunîndu-și cu o rară sobrietate să reliefeze gînduri, emoții, vibrații la inedit.

De ce consider că filmul e un experiment valoros? În primul rînd pentru frumusețea ideii cinematografice, pentru construcția sa armonică. M-a impresionat în chip deosebit ritmica peliculei. Ea e aproape de ritmul cotidian, personajele vorbesc puțin, pașii sînt încetiniți, eroii sînt frumoși sau urîți în mai puțin de o clipă, și adesea, datorită obiectivității autorului imaginii, acțiunea e derulată somnolent, calm, parcă pentru a cenzura ideea de spectacol, de anticipat. M-am plictisit de scenariștii care, din elan „balcanic" (nostalgie meridională), uzează de prea mult dialog în scenarii, de prea multe întorsături ale acțiunii. Ceea ce colegul meu Sava numește „amnezia" celor doi protagoniști mi se pare o trăsătură morală a noii generații: trăirea cu intensitate a noului. Tinerii nu-și mai evocă la orice pas „trecutul", ei nu se mai povestesc cu orice preț; un gest, un surîs, sînt mai sugestive decît clasicele monologuri și tirade dramatice. Eroii se lasă citiți, nu se rostesc pe sine cu glas tare. E în acest film ceva din ceea ce poate fi poezia eticii viitorului.

Interesant pentru problematica sa intens actuală, filmul are — dramaturgic — unele, scăderi, textul e pe alocuri prețios, căutarea cu orice preț a simplității se complică în arabesc. Baletul celor doi în casa neterminată, e totuși încărcat de sensuri. Gestica lor e plină de grație. Aștept cu interes viitoarele filme ale lui Blaier. Prefer asemenea filme „cu lipsuri", unor „succese" de casă în cinemascop, pline de muzici și vopsele.

Gheorghe TOMOZEI

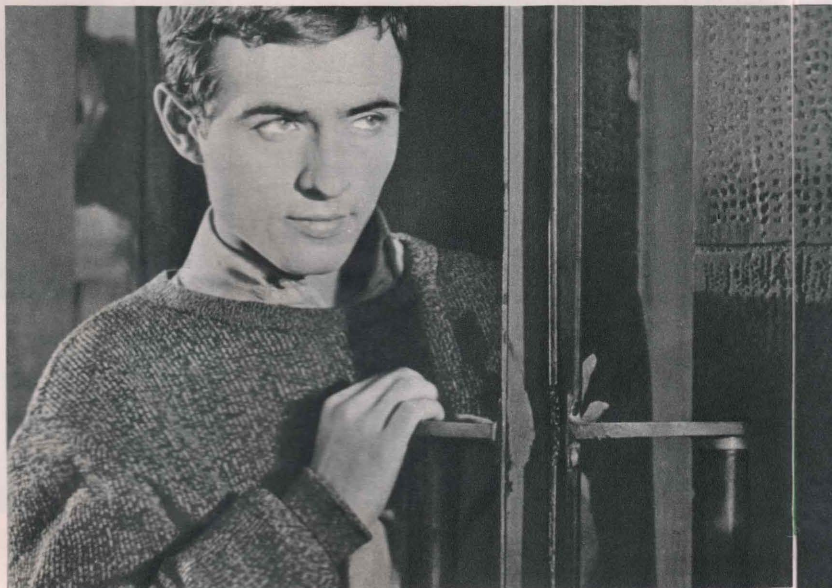
Inutilități pretențioase

Îmi proclam necompetența, infirmitatea intelectuală: nu știu cum să discut despre ceea ce nu suferă discuție. Am sentimentul aberant al nimicului devenit poncif și decretat operă de artă. În fond, bobinele ar trebui aplaudate pentru colecția de erori de toate felurile: de la cele de investigare pînă la cele de gust. Este o antologie exhaustivă a ceea ce nu trebuie să faci într-un și dintr-un film. De la dialogul aiuritor (în care abundă mărgăritare de tipul „Morții cu morții, viii cu viii!" maximă atribuită înnebunitorului nea Pandele, deux ex machina, prezent în contumacie în fiece secvență) și pînă la nesfîrșita plimbare pe străzi

de resemnare senină: N-are importanță. Toată lumea spune așa... (cuvîntul nu se rostește, fiind o insultă probabil, de pildă — bleg, prost etc.). Lia își pierde în cele din urmă răbdarea, intrigată de lipsa de inițiativă a partenerului ocazional: „Vezi cum ești? Spun eu să stăm — stăm! Spun eu să plecăm — plecăm!" Astfel solicitată, bărbăția eroului nu găsește nici un gest să se afirme și eșuează verbal într-o filozofare lamentabilă, a cărei cauzalitate ne scapă: „Unora le reușește totul, spune el. E de ajuns să se apropie de o ușă și ușa li se deschide imediat. Alții — adaugă Andrei cu discernămînt, înțelegător cu sine — se plimbă nehotărîți în fața ușilor închise". A nu se crede că asistăm la timiditatea unuia care nu știe cum să dea frîu impulsurilor tainice ale unui sentiment născînd. Eroul rămîne constant în banalitatea sa placidă, vecinătatea fetei fiind pentru el tot atît de neutră ca un obiect neînsuflețit, dar ambulatoriu și vorbitor.

Să admitem premiza de la care par să pornească autorii — și anume că despre trecutul eroilor nu știm nimic și nici nu vom afla nimic pînă la sfîrșitul filmului. Ei n-au avut nici o experiență de viață revelatoare, care să le fi lăsat vreo urmă în conștiință. În cazul fetei doar, există un singur punct de reper, amintirea unui mitologic Nea Pandele, pe care ea îl citează abundent, ca sursă unică și suficientă a tuturor adevărurilor: „Vrei un sfat, te duci la el. Ai nevoie de o vorbă bună, te duci la el. Vrei să fii scuturat, la el!"; „De ce să pun răul înainte — vorba lui Nea Pandele"; „Vorba lui Nea Pandele: și cel mai frumos trandafir are ghimpi"; apoi: „Omul zgîrcit, nici în joc nu dă"; „Omul să fie întreg" și așa mai departe. În schimb, băiatul este imaculat: aproape nici o amintire, nici urma vreunui gînd confuz care să se ceară clarificat, nici măcar ecoul vreunei preocupări care să vrea o continuare și un răspuns, o confruntare și un cîștig în ordinea cunoașterii. Vorbește doar o dată despre tatăl său, fără legătură, sec și fără adresă: „Tata e zidar. Spune că cea mai frumoasă meserie e să ridici case pentru oameni. Cînd eram mic, mă lua duminica la plimbare..." Atît. Drept care se plimbă și el cu fata.

Dar care sînt revelațiile clipei prezente? Ele se produc pe o cale netedă, nu prin accidente sau suspensii dramatice, prin gesturi grele de sensuri sau pauze stăpînite de incertitudine, ci pur și simplu prin cuvinte, prin multe cuvinte, recitate cursiv și fără complicații de subtext. E o împrejurare care ne ușurează mult sarcina. Cuvinte spuse de Andrei despre Petre: „Petre a prezentat azi un proiect foarte bun..." „Marea calitate a lui Petre e că nu se pierde niciodată în amănunte" ș.a.m.d. (fiindcă Andrei e generos și, deși e pe cale să se îndrăgostească de Lia, îi face mare plăcere să-l laude într-una pe celălalt, umilindu-se din cînd în cînd pe sine). Cuvinte spuse de Lia despre Petre: „Uite, el nu-i așa"; „Are de pe acum aerul de arhitect" ș.a.m.d. (fiindcă Lia e fascinată de iubitul ei evident cabotin, ceea ce se pare că



ar trebui să ne înduioșeze). Dar mai ales cuvinte pe care cei doi le rostesc fiecare despre sine însuși. Ceea ce simplifică o dată în plus exegeza e că desele confesiuni ale personajelor nu par să aibă o cauză oarecare, interioară sau exterioară, vreo relație cu vreun gînd, cu fapte sau observații ale momentului. Sînt informații pe care ei și le furnizează gratuit și ad-hoc, cu un remarcabil simț al simetriei: *Lia* — „Iubesc teatrul. Cînd intru în scenă, uit de mine. Parcă nu exist. Mă înțelegi? Cum să-ți explic?" Iar *Andrei* — „Știu cum trebuie să arate un oraș nou, socialist" (însă) „în fața profesorilor mă pierd... Cum să-ți explic"? Nici unul din ei nu-i spune celuilalt cum să se explice și atunci renunță fiecare la introspecție. Bănuiește adică și unul și altul posibila nedumerire a celuilalt față de asemenea declarații pe care nu le solicitase și a căror ordine de idei e neclară, simte ca atare nevoia să se explice, dar — la ce bun o zădărnicie în plus? E și aceasta dovada unui oarecare simț al măsurii. Și astfel se poate trece mai departe, cu aceeași coerență.

Nu s-ar zice însă că eroii nu încearcă să se tatoneze cu întrebări, să se cerceteze unul pe altul. Ritmul dialogului se schimbă în aceste cazuri, el devine precis și prompt: — „Țipi? — — Uneori". „— Ești pentru dormitor separat? — După 50 de ani." La ultima replică intervine un element neîntîlnit pînă acum — umorul. Dar fetei i se pare că a întrecut măsura (deși noi avusesem impresia că e destul de inițiată): „Nu de asta, zice ea (adică de care? ne întrebăm noi). Zic și eu... În principiu." (Ce anume?). Dar să nu minimalizăm lucrurile. Aceste tatonări — deși nu duc la intuiții și dezvăluiri surprinzătoare — au totuși un rost. Fiindcă, dintre multiplele aspecte ale vieții, eroii manifestă un interes precoce și acut pentru problema căsătoriei. Etapele inițiale și intermediare ale amorului nu-i preocupă. Nu se sărută, nu se îmbrățișează. Către final întind doar unul spre altul mîinile, atingîndu-și... urechile, gest care are șansa să constituie primul element al unei noi mitologii erotice, echivalînd ca inventivitate basmul cu barza. Zadarnic am încerca să-i găsim un precedent în cinemateci, în istoriile cinematografului sau în cele 700 de pagini ale volumului lui Lo Duca, L'érotisme au cinéma. Însă problema căsătoriei îi urmărește

(un fel de manie ambulatorie a celor doi eroi) — totul în această peliculă nefericită și haotică este pe dos. Coctail de „căutări“ sterile, de „experiențe“ supraanulate, tributară unui modernism confundat cu modernitatea, producția Casa neterminată uzează de clișeele filmului „în care nu se întîmplă nimic“, „narațiune fără epică“, „acțiune fără mișcare“: e consternant. Eroii plutesc pe străzi parcă ar înota, își deapănă ideile despre lume, viață, muncă, fericire, dragoste etc., parcă ar prefira un rozariu de baliverne, se privesc lung și nemotivat (nemotivat artistic, firește!), circulă printr-un București scufundat — mediu subacuatic din care lipsesc numai etrave naufragiate și flora caracteristică. Nu sînt amator de personaje și situații „tipice“ (în sensul tocit al cuvîntului), însă mă nedumerește incapacitatea selectivă a realizatorilor. Nu țin ca într-un film să se petreacă neapărat ceva (înțeleg ceva memorabil, senzațional, un eveniment sau o catastrofă), nu-i cer biografii de protagoniști, aventuri psihologice, istorisirea cutărui sau cutărui lucru, dar vreau să găsesc un adevăr, o afirmație, un fapt — oricît de mărunte și, eventual, generatoare de idei. Or pelicula cu pricina mă invită într-o lume inexistentă: dacă imaginată, atunci rău imaginată; dacă, totuși, reală (chiar ca excepție, la doi sau la douăzeci de oameni), atunci neconvingător comunicată artistic. Dacă ar purta pe generic subtitlul „parodie“ („a filmului în care nu se întîmplă nimic“), zisa peliculă ar putea deveni o summa amuzantă pentru cinecluburi și studenții de specialitate. În acest ocean de erori există și o eroare „pe dos“: scena în care eroina mimează îmbrăcată, un duș, într-o baie neinstalată, sub ochii în care începe să se lămurească interesul erotic al partenerului. Atît. Și mai are și norocul că e o scenă mută. De altfel, este și singurul moment motivat cinematografic într-o încercare nemotivată de film, compusă dintr-o succesiune de nemotivări și încheindu-se cum a debutat, fără motivare logică, așa cum șade bine unei inutilități pretențioase. Atît numai că așa inutil cum este, produsul zădărnicește și compromite o idee inițial frumoasă — a dragostei unor oameni tineri în condiții de viață noi. Și asta nu se poate ierta nici unui rebut, fie el cinematografic, sau, mai ales.

★

Și ca să mă „stric“ și cu Tomozei: eticheta de „elan balcanic“ mă cam deranjează pentru că o lipește un om de litere (cu aceeași pripeală cu care unii critici literari ignari au lipit-o pe fruntea iluștrilor defuncți Matei Caragiale și Ion Barbu). Mai ții minte, prietene Tomozei, „vorbărețul“ film bulgar Voci în insulă? Dar Electra lui Kakoyannis, pe care o infamezi cu acest prilej?

Cît privește preferința manifestată la sfîrșitul intervenției, sînt de acord cu Tomozei, cu o rezervă însă: filmele „cu lipsuri“ să renunțe la exprimarea plină de „ifos“, la sintaxa cinematografică „pe radical“; mai ales că „succesele“ de casă în cinemascop etc. au conștiința nimicniciei care le prezidează destinul și nu pretind onoarea balanței de precizie a analizei critice.

Romulus VULPESCU

Experiment valoros?

Anatole France spunea că teologii „tratează necunoscutul în detalii“. Autorii filmului Casa neterminată fac ceva și mai frumos: tratează neantul în detalii; îl decupează în episoade, secvențe, scene și cadre. De celuloid toate. Romulus Vulpescu refuză să discute filmul pentru că tocmai nu admite să se studieze nimicul în detalii. Și are dreptate. Din contra: Valerian Sava analizează detaliat acest nimic. Îl descompune în fapte și le arată, cu finețe și agreabilă ironie, neantul fiecăruia. Și are tot atît cît și Vulpescu dreptate să facă așa. Este bine să luăm totul în serios, inclusiv fleacurile. A ridiculiza ce este prost este în fond tocmai a lua în serios ceea ce nu e.

Al treilea participant la colocviu, Gh. Tomozei, el, nu are dreptate deloc. Iată, pe rînd. Mai întîi el zice că „filmul e un experiment valoros“. Nu-i adevărat; pentru bunul motiv că orice experiment, oricît de absurd, este oarecum valoros, căci are meritul omului care încearcă ceva. Dar cînd zicem „experiment valoros“, asta înseamnă mult mai mult. Înseamnă că, cu toate greșelile, cu tot eșecul general, tot a rămas de acolo ceva. Și, tocmai, nu este cazul aici. Așa încît G.T. comite o a doua eroare cînd spune „prefer asemenea filme cu lipsuri, unor succese de casă în cinemascop, pline de muzică și vopsele“. Se înșeală G.T. cînd crede că filmul are „lipsuri“. N-are „lipsuri“; n-are nimic, nici măcar lipsuri. Cît despre „succesele“ tehnicolorate și cinemascopate, acestora d-sa n-are dreptul să le „prefere“ nimic. Ele au drept la viață ca orice alt succes artistic. Putem cel mult să spunem că nu regretăm insuccesul unei opere în caz de capodoperă ratată. Or filmul nostru nu-i nici una, nici alta. Nici capodoperă, nici ratată. Căci nu se poate rata ceva care nu există.

G.T. însă pretinde că obiectul acestei ratări există. D-sa o numește „frumusețea ideii cinematografice“. Să încercăm să-i dăm dreptate. Eroii



efectiv, inclusiv chestiunea practică a dormitorului și pentru rezolvarea ei — „în principiu“, pe plan obștesc — vor să și facă ceva. Să fim deci lămuriți: eroii au depășit de mult vîrsta copilăriei și a adolescenței. Sînt tineri de 20 de ani. Suferă însă probabil de o gravă amnezie și de aceea au o înclinație permanentă către șotii infantile. Dar nu din acelea simple și naive, care ar putea să devină sublime în poezia lor involuntară, ci niște șotii pretențioase și savante, ca ale unor puberi bătrîni și triști. Vor lua deci cîte o fisă de telefon și după ce vor fi citit pe ziduri etichetele oferind schimburi de locuință și se vor fi gîndit că aceste operații sînt cauzate de căsătorii sau divorțuri, vor suna la numerele respective și vor întreba, după cum urmează: dacă se oferă un apartament contra două garsoniere, vor întreba, deci, cum că de ce respectivii divorțează?; nu ne permitem să reproducem aici răspunsul scurt care se aude totuși limpede în receptor; și invers, dacă se oferă două garsoniere contra un apartament, vor... surîde la telefon, ca o încurajare mută, fiindcă extaziați de emoție la gîndul fericirii ipotetice a celor în cauză, le rămîn cuvintele nerostite. Li se trîntește iarăși telefonul în nas. „— Oamenilor nu le place să te amesteci în viața lor“, remarcă înțelept băiatul. — Să le placă“, replică fata bosumflată. Și așa mai departe: vor trece prin fața unui sfat popular și vor felicita o pereche de miri care tocmai coboară scările, le vor scrie chiar o urare de fericire, cu degetul, pe praful de pe caroseria mașinii. Vrînd apoi să scape de biletele oferite de Petre, nu le vor vinde pur și simplu primului întîlnit, ci vor trece în revistă pe toți cei care solicită „un bilet în plus“. — „Zău, e foarte interesant, se jură băiatul. Îi observi pe oameni: cum se mișcă, cum sînt îmbrăcați, cum arată“. Imaginile nu ne dezvăluie și nouă aceste aspecte interesante, dar în schimb ne vom da seama pînă la urmă de rațiunea superioară a secvenței. Cei doi degustă prelung plăcerea de a putea ferici pe cineva cu un gest generos, la care însă nu se hotărăsc decît atunci cînd întîlnesc o pereche cu vădite intenții matrimoniale. Oferă biletele, exaltați din nou de o bucurie neobișnuită, încît însurățeii — oameni normali, totuși — rămîn stupefiați, crezîndu-se luați în derîdere: „— Dar de ce rîdeți? — Așa... Sîntem veseli“, răspunde Andrei, ca de obicei elocvent.

Lipsa de personalitate a eroilor nu e, într-adevăr, lucrul cel mai grav. Mai grav e că autorii își propun să etaleze golul spiritual și sufletesc, aureolîndu-l, căutîndu-i un farmec indicibil și chiar semne de superioritate morală. Eroii sînt oameni care iubesc copiii, au totdeauna timp să se joace cu ei, oriunde îi întîlnesc, sînt credincioși prietenilor, cavaleri cu femeile, îndatoritori cu colegii, gata să sară în ajutorul oricui, chiar și a celor care nu au nevoie, în stare să treacă peste orice jignire, fiindcă sînt generoși, nu țin la supărare, fiindcă sînt deschiși și sinceri și în general, așa cum spune unul dintre ei, „peste tot, totul e frumos, totul depinde de oameni...“ Se formulează chiar o definiție a socialismului care ar fi „o casă mare, imensă, fără ziduri(!), cu toate ferestrele deschise (și chiar!), cu toate ușile deschise...“ Nici măcar destinul biologic, inevitabil tragic, al omului, nu adumbrește această factice beatitudine paradisiacă. În film sînt două morți. Moare la început o fată, lovită de o mașină. Dar, înainte de a ne dumiri cît de cît, ni se arată că în mulțimea adunată la locul accidentului se rătăcește un copil, care coborîse pentru prima dată din cărucioru1 abandonat de bunica sa. Prilej de irezistibilă duioșie maternă și paternă. Uităm de moarte și un fel de balsam rînced este astfel prelins inoportun peste o rană abia deschisă, diluînd trăirile eroilor, denaturîndu-le expresia, suprasolicitîndu-le capacitatea de înduioșare. Regizorul ține să facă din duioșie spectacol și pune întreaga mulțime din piață — subit înseninată — să urmeze în alai copilul aflat pe primul lui drum. Aceeași ambiție de a obține rîsul printre lacrimi e ratată și în scena cînd aflăm de moartea lui Nea Pandele și cînd Lia exclamă: „Știi ce glumeț era! Păcat că nu l-ai cunoscut... Avea un haz!“ Ca și cum durerea Liei, ajunsă la paroxism, ar fi suferit o stranie și paradoxală metamorfoză. Dar scenaristul și regizorul nu întîrzie asupra unor asemenea momente, „nu se pierd în amănunte“, cum spunea Andrei despre Petre, nu se ocupă adică de nuanțe. De aceea în loc de momente paroxistice obțin melodrama cea mai fadă. Generozitatea și sinceritatea eroilor nu par deloc expresia unui mod superior de a trăi și gîndi, ci rezultatul unui soi de infirmitate pe care ei încearcă astfel să o suplinească.

Dacă autorii ar fi vrut să facă un film cu un subiect oarecare, s-ar fi putut pur și simplu trece pe lîngă el, notîndu-i doar nereușita, într-o obișnuită cronichetă protocolară, cu ticurile școlărești de rigoare privind diferitele compartimente ale filmului. Dar, după toate cele de mai sus, autorii vizează chiar virtuozitatea filmului „fără subiect“, „fără dramaturgie“ și se revendică de la prestigiul cinematografului cu sugestii subtile, moderne. Aceasta ne obligă să spunem mai mult. E un film în întregime fals, un record absolut al autorilor și al studioului în mimarea facilă a unor personaje și a unor teme contemporane, simulîndu-se totodată, fără simțul umorului, ipostaza poetic-filozofic-sentimentală și noutatea formulei cinematografice.

Valerian SAVA

COLOCVIUL NOSTRU

(Continuare)

— asta e noutatea după G.T. — nu-şi fac confidenţe; „nu-şi evocă la orice pas trecutul". Foarte bine. Eu însumi îl felicitasem pe Francisc Munteanu pentru a fi văzut în asta caracterul tipic al adevăratului amor, liberat de senimentul proprietar al geloziei şi de nevoia de a descoase pe celălalt, de a-i tot controla biografia. Adevăratul amor este o fuziune în prezent a două suflete. Aşadar recunosc că este o „idee frumoasă" să se arate asta cînd avem doi mari amorezaţi. Dar cînd avem doi mici neamorezaţi? Căci cam aşa e cazul aici...

Sau: „eroii se lasă citiţi, nu se rostesc pe sine cu glas tare. E, în acest film, ceva din ceea ce poate fi poezia eticii viitorului."

Aţi înţeles. Tăcerile expresive nu-s o veche, străveche calitate actoricească. Ele sînt ... poezia eticii viitorului...

Deosebit de asta, cînd G.T. zice că „personajele vorbesc puţin," nu are decît cel mult pe jumătate dreptate, căci personajele vorbesc, vai, tot timpul, sau aproape, cu scurte întreruperi, pentru a construi statuar presăruturi ca acelea descrise de Valerian Sava. Dar Valerian Sava nu are nici el dreptate cînd zice că acea apucare reciprocă de ceafă este o poziţie statuară nouă. Nu. Este pur şi simplu înmulţirea cu doi a gestului de ajutor pe care, la chef, îl dăm partenerului care se simte cam rău şi ar vrea să se simtă, repede, mai bine.

Din toate acestea rămîne că, poate, la urma urmei, autorii filmului să aibă un fel de dreptate, în sensul că... orice încercare este un merit, mai ales o încercare grea, ca aceea a „poveştii fără subiect". Să vedem.

Mai întîi, aşa-zisa poveste fără subiect nu există. E vorba doar de poveşti unde nu se întîmplă evenimente „tari" (crime, divorţuri, revoluţii, sinucideri, cutremure de pămînt). În „Babbit", Sinclair Lewis, ne povesteşte, în primele 150 de pagini, tot ce face şi gîndeşte Dl. Babbit în cursul unei zile în care nu i se întîmplă nimic important. Dar suita de conduite şi de gînduri ale acestui om mediocru, interesant prin cît de neinteresant este, — aceste conduite ale lui sînt atît de multe, de variate, de tipice, de pline de interes general, încît urmărim curgerea lor cu o pasiune de cititor de roman poliţist. Frumuseţea omenească a banalului, a cotidianului este însă o frumuseţe veche, nu nouă. Nu Moravia sau Eugen Ionescu au descoperit-o, ci mulţi alţii, cu mult înainte, mulţi din ei clasici consacraţi, ca de pildă Cehov.

Totuşi, veche sau nouă, încercarea e grea; deci totdeauna meritorie. Adică aproape todeauna. Căci sînt cazuri cînd „experimentul" nu e „valoros" nici măcar ca atare, ca experiment în sine. Şi este tocmai cazul aci.

D. I. SUCHIANU





DA

cinema

MERIDIANE

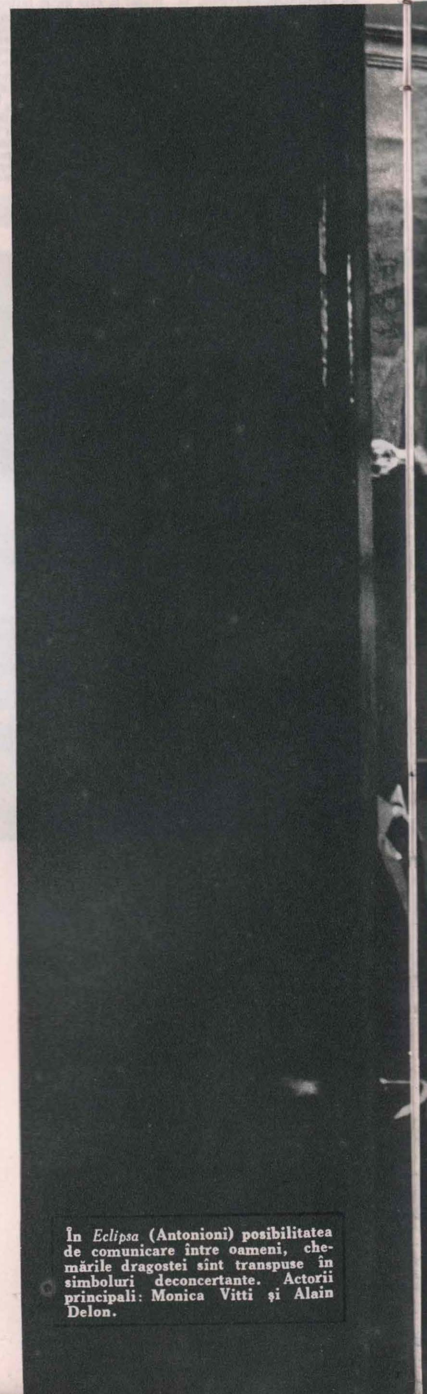
Regizorul maghiar Révész György este cunoscut probabil unora din cititorii noştri care au avut prilejul să vadă şi să aprecieze una din ultimele sale realizări, Cum stăm tinere? De curînd, Révész a terminat un nou film intitulat Da, după un scenariu semnat de Boldizsár Iván. Înainte de premieră, regizorul a desfăşurat în faţa unui numeros auditoriu, motivele care l-au determinat să realizeze acest film. „Trebuie să ştim să spunem „da" visurilor tinereţii noastre, să nu ne lăsăm abătuţi din drumul pe care ni l-am ales, chiar dacă încercările la care ne supune viaţa sînt grele. Trebuie să sacrificăm tot ce ţine de un mod mic-burghez de a trăi, chiar dacă uneori acest fel de viaţă este mai comod. Este necesar, pentru a-ţi rămîne credincios ţie însuţi, să lupţi pentru realizarea unor idealuri care nu ţin numai de primăvara vieţii. Dimpotrivă. Am uitat să adaug că filmul meu este o simplă poveste de dragoste."

În fotografiile alăturate protagoniştii care trebuie să spună „da": Béres Ilona şi Darvas Iván.



CONŞTIINŢA ARTISTULUI ŞI E

NEOR



În *Eclipsa* (Antonioni) posibilitatea de comunicare între oameni, chemările dragostei sînt transpuse în simboluri deconcertante. Actorii principali: Monica Vitti şi Alain Delon.

REALISMUL — AZI



La întrebarea: care eveniment din lumea cinematografului a exercitat cea mai puternică influenţă după ultimul război mondial, aproape în unanimitate răspunsurile indică neorealismul italian. Dacă neorealismul italian a pus un accent considerabil pe dezvăluirile social-politice cu caracter polemic, a scontat pe maxima autenticitate, de documentar, a renunţat la anecdotică şi la pitoresc în favoarea imaginii crude, de reconstituire a mizeriei de masă (casele dărăpănate, scările întunecoase, odăile supraaglomerate, mobilierul uzat, veşmintele zdrenţuite), a respins violent cultul sentimentalismului, al melodramei şi al retorismului, a introdus o altă accepţie a eroicului şi a tragicului în condiţiile epocii moderne, a sporit sentimentul angajării, curajul civic al artistului — ce tradiţii pot fi acum valorificate şi ce particularităţi distincte pot fi încurajate de promoţiile noi? Fiindcă apartenenţa la neorealism e considerată în unele cazuri un criteriu de valoare, fiindcă direcţiile de înaintare sînt clasificate cîteodată după ierarhii rigide e necesar totuşi, în prealabil, să ne referim la antecedentele situaţiei de azi.

DUPĂ PRIMA ETAPĂ...

...de strălucită şi temerară afirmare, filmul italian neorealist a intrat într-o fază de derută. Istoricii fixează începutul acestei perioade în



Pentru Fellini, *Opt şi jumătate* reprezintă o autoanaliză tragică şi ironică totodată.

anii 1949—1950, cînd puterea politică în Italia a revenit integral forţelor conservatoare de dreapta, şi cînd opoziţia în faţa neorealismului a primit o formă organizată, sistematică. A fost lesne de observat cum procedee viguroase de exprimare polemică, utilizate în capodoperele primilor ani (*Roma, oraş deschis; Paisa* de Rossellini; *Hoţul de biciclete; Sciuscia* de Vittorio de Sica; *Pămîntul se cutremură* de Luchino Visconti) s-au banalizat prin repetare şi prin exploatarea lor conform unor interese comerciale. Mercenarii au invadat platourile de filmare, gata să satisfacă în serie gusturile triviale. Apăsătoare, perfidă, metodică a devenit presiunea clericalismului. Reprezentanţi de frunte ai neorealismului (Rossellini, Visconti, Carlo Lizzani, Alberto Lattuada) au părăsit unele din vechile preocupări şi au străbătut un timp al căutării, explorînd adesea porţiuni destul de limitate. Unde se încheia efortul constructiv, original, care revendica adeziunea şi unde începea dibuirea sterilă, abdicarea de la iniţiativele îndrăzneţe de odinioară? Linia de demarcaţie era greu de fixat. O dată înregistrate felurite tendinţe centrifuge, aprecierea lor a stîrnit controverse. În împrăştierea care s-a

NEOREALISMUL — AZI



Un episod regizat de Roberto Rossellini din filmul *Rogopag*. Protagoniști: Rosanna Schiaffino și Bruce Baladan.

produs după 1950, nu s-a mai știut precis cine sînt legatarii testamentari ai neorealismului. Ceea ce nu putea nimeni tăgădui era că printre moștenitorii „dizidenți" se aflau talente excepționale (Antonioni, Rossellini, Fellini) și că prestigiul filmului italian crescuse totuși în continuare, succesele fiind consfințite la festivaluri și la alte confruntări internaționale. Discuția teoretică declanșată a avut semnificații foarte largi și ecourile ei animă și azi critica occidentală. Să menționăm două reacții cu caracter divergent, care rezumă puncte de vedere extreme. Una dintre ele pornește de la observația că așii filmului italian s-au abătut de la obiectivele prevăzute la început. Astfel Visconti a fost atras de simetrii și antagonisme de ordin plastic, de decorativul și fastuosul baroc, de spectacolul frumuseții vestejite și al rafinamentului senioral care dispare (bunăoară, în *Ghepardul)*. Rossellini a lăsat în urmă temele pateticelor încleștări, care angajau întreaga colectivitate *(Roma, oraș deschis; Paisa; Germania, anul zero)* și și-a îndreptat atenția asupra unor subiecte de factură restrînsă, intimă *(Călătorie în Italia; Stromboli)*. Pe Antonioni l-a solicitat din ce în ce mai obsedant motivul comunicării în dragoste, înghețarea sentimentelor, neputința eroilor de a se acomoda unor cerințe morale anacronice *(Aventura; Noaptea)*. Pentru Fellini, cinematograful a ajuns un prilej de a investiga limitele resurselor umane în coborîrea către infern, posibilitățile de resurecție, relația între pedeapsă și căință *(Nopțile Cabiriei; Escrocii; La Dolce Vita* și pe versant lăuntric, automărturisirea ironică și tragică, *Opt și jumătate)*.

DISOCIERI NECESARE

Față de primele filme ale neorealismului aceste transformări marcau deosebiri flagrante. Ca amploare a cadrului social, noile realizări n-au putut rivaliza cu vastele tablouri, în stil de frescă, create imediat după război. Calea directă, de denunțare a unor realități economice și politice inacceptabile, documentarul conceput ca un pamflet a fost, în genere, abandonat. Dramele intime, interesul pentru individ și străfundurile lui păreau că au cucerit prioritatea. Era un progres sau un regres? Întrebarea rămîne simplistă, deoarece procesul de dezvoltare a artei nu este marcat prin plusuri și minusuri. Evident că eficiența social-educativă a curentului, în ansamblu, a scăzut mult, dar piscuri disparate au atins înălțimi uimitoare. Cu toate acestea, de cîțiva ani apar articole și studii asupra problemelor cinematografiei care stabilesc paralele arbitrare, cu concluzii vădit vulgarizatoare. Într-o lucrare amplă „Neorealismul italian, o experiență de film social" (1960), autorii, Raymond Borde și André Bouissy, lămuresc competent cauzele apariției și trăsăturile neorealismului, stăruie lăudabil asupra implicațiilor ideologice. Ajungînd la momentul de dezagregare, ei condamnă însă vehement „erezia" unor regizori ca Fellini sau Rossellini. Formulările depășesc limitele schimbului de păreri și ale disputei științifice. Atît Rossellini cît și Fellini sînt socotiți renegați. Astfel creatorul filmului *La Strada* e acuzat că uzează de subterfugii, e viclean, joacă rolul de martor al dramelor sociale ca să-și camufleze intențiile sordide sub un fals decor neorealist. „În serviciul unui Weltanschauung imbecil, realismul paradoxal al lui Fellini ne propune asupra Italiei anului 1960 o viziune mărginită, simplistă, vag complice". Lui Rossellini, a cărui sinceritate nu e negată, i se aduce acuzația că introduce prin contrabandă o ideologie infectată. „Cu Rossellini, neorealismul se diluează în fantasmele nevrotice ale confesiunii". Sub felurite forme, aceste puncte de vedere răzbat și cu alte ocazii. Eroarea adversarilor lui Fellini sau Rossellini este aceea că decid asupra valorii unor producții artistice numai după criteriile amplitudinii și pregnanței tematice (abordare directă). Neîndoios că realizatorul filmelor *Escrocii* și *La Strada* se întreabă dacă e posibilă reabilitarea morală a unor indivizi care au epuizat un circuit al fărădelegilor și au constatat pînă la urmă devastarea lăuntrică. Poate nicăieri însă alienarea omului în condițiile ordinei burgheze nu prezintă aspecte atît de sfîșietoare, aflate la hotarul delirului și al demenței. Motivările sociale, mai puțin izbitoare, există, acționează din adîncuri. Astfel pe o linie mediată, o mentalitate care aparține epocii este dezvăluită în imagini zguduitoare. Alt regizor ostracizat, Antonioni, înfățișează deruta însingurării, zorii fără soare *(Aventura* sau *Noaptea)*, încercările de a lepăda filistinismul și convenționalismul în viața sentimentelor și eșuările aproape fatale. Deși cadrul nu mai cuprinde societatea în totalitatea ei (cronica în lărgime a epocii), iar referințele nu sînt întotdeauna concrete pe plan istoric, adîncimea forării în spațiul restrîns atinge adesea puncte maxime. Ceea ce se pierde uneori la suprafață (aria de reflectare), se recuperează în profunzime. Nu putem omite cristalizarea și șlefuirea unor noi universuri cinematografice, descoperirile, progresele din această perioadă obținute de regizori cu o structură extrem de diferită: ritmul lent, subiectiv de descompunere infinitezimală a reacțiilor, de dezvăluire psihologică prin acumulare (Antonioni), ruperea firului epic tradițional și îndrumarea narațiunii prin asociații de o simplitate și elocvență clasică (Rossellini), armonia de linii, forme și culori, reflex plastic al unor realități (Visconti), demonstrația cu desfășurare de ciclu și revenirea la punctul de pornire după consumarea pînă la capăt a rătăcirii (Fellini). Ultimele festivaluri consacră din nou performanțele celor mai de seamă personalități ale filmului italian *(Opt și jumătate; Ghepardul; Deșertul roșu* etc.). Nu se poate vorbi deci cu seriozitate de o coborîre a nivelului în cazul lui Fellini, Visconti sau Antonioni. De altfel, autorul filmelor *Ghepardul* și *Rocco și frații săi* continuă să proiecteze destinele pe fundalul istoriei, într-o amplă viziune realistă. În locul sentințelor pripite și al clasamentelor instituite pe criterii scolastice ar fi mult mai folositoare analiza atentă a formelor noi, cu demarcarea momentelor de continuitate și de discontinuitate față de neorealism. Numai o astfel de investigație științifică, imparțială, poate aprecia traseele moștenitorilor neorealismului, legitimi și nelegitimi, poate separa laturile pozitive, valoroase, democrate de cele confuze, inaccesibile, sterile care se manifestă și în activitatea marilor regizori italieni (simbolistica atemporală în *Eclipsa* lui Antonioni, unele înclinații spre cazuistică și paradox artificios în *Opt și jumătate* de Fellini).

ECHILIBRUL CLASICISMULUI TULBURAT

O reacție în sens invers derivă din criterii estetizante. Într-o discuție găzduită de revista „Cahiers du Cinéma" (nr. 149/1963), creația lui Antonioni este considerată concludentă

MITOLOGIE SAU DEMITIZARE?

Cu toții știm sau am citit prin reviste că cinematografia a devenit de mult în occident o mașină de fabricat vise, un Traumfabrik care alimentează bovarismul midinetelor, că mitul gloriei se bazează pe un tip de idolatrie care are destule puncte comune cu ritul cultelor păgîne; în sfîrșit că față de asemenea fenomene în care publicul generos și entuziast își aduce ofranda dezinteresată unor zei necunoscuți, trebuie să manifestăm înțelegere, nefiind util să adoptăm o atitudine de desconsiderare și superioritate intelectualistă. Pe de altă parte însă cred că ar fi tot atît de necinstit să ne ploconim în fața diferitelor forme de mitologie cinematografică, să le „raționalizăm". Cultul stelelor, miturile epocii — fie că se numesc B.B. sau Marylin Monroe, fie că sînt oficiate sau explicate de teenageri, de „Life", de Simone de Beauvoir, sau chiar de Arthur Miller — nu proiectează în demersul lor inițial decît o supărătoare incultură la unele părți interesate, o capitulare în fața acestei inculturi la alte părți interesate și — ca fenomen social — un tip de mentalitate mic burgheză destinat să mistifice și să autoiluzioneze pe cetățeanul simplu. Celebritatea poate deveni un mit periculos și dăunător, dacă ni se sugerează ideia că succesul se obține cu facilitate, explodează pe neașteptate, pe baza unor simple calități fizice; ea poate fi premiza unei lecții de înaltă pedagogie dacă ni se arată că se cucerește din greu prin ani de studiu și efort, că cere însușiri deosebite de inteligență și constanță.

Se pare că nu toată lumea este de aceeași părere. Într-o cronică apărută în Gazeta Literară, Iordan Chimet un comentator extrem de bine informat și plin de gust, atent cititor al publicațiilor de specialitate compară filmul Viață particulară cu o simfonie, conferindu-i aceeași „fluiditate" și „armonie"; ba afirmă chiar că „surprinde fenomenul tragic de dezumanizare și însingurare a făpturii umane" etc. Nu pe altă linie merge și cronica din Contemporanul. Așa să fie! Oare demascînd anumite practici publicitare sau versiunea 1960 a faimosului „star-system", Louis Malle ne prezintă într-adevăr „viața particulară" reală și autentică a ființelor angrenate în acest proces! Oare subtilul regizor al filmului Zazie în Metro, lucrînd de data aceasta într-un alt Metro — Metro Goldwyn Mayer — nu cade și el în clișeele aceleiași „publicity" pe care o critică! Oferindu-ne cu ajutorul unui fotograf de artă — Decaë — dacă nu un evantai de cărți poștale ilustrate, în orice caz un album de lux pe hîrtie glasată, la îndemîna acelui snobism care alimentează deopotrivă pliantele turistice ale lui Panamerican Airways și cosmopolitismul policromic al micilor studente amatoare de cultură în pilule ilustrate, Louis Malle face operă de demistificare a cea ce se numește publicitar „cea mai iubită stea"; dar oare nu sugerează în fond alte mituri?

Pentru a face figură de „fată bine" în versiunea 1960 (ceea ce eroina filmului Viață particulară — Jill era înainte de a deveni „vedetă"), pentru a ilustra condiția de „fată modestă" (condiția anterioară celebrității), e nevoie, după Louis Malle, de:

O vilă încăpătoare, în fundul unui parc încîntător. O bicicletă veche și o ambarcațiune cu motor (criscraft) ultramodernă. O ocupație. Nu o meserie și nici studii, asta ar fi comun, sau ar trăda o personalitate excesivă. E nevoie bineînțeles de băieți frumoși, mulți băieți frumoși, bine crescuți, sportivi, plini de proiecte ambițioase, cu care te porți foarte liber. Inutil de precizat pînă unde merge această libertate.

În general, noi, fetele de familie, vrem să rămînem la Geneva, deși avem o vagă dorință de a fugi de acest paradis verde și a înfrunta lumea. Dacă, după cum se vede în versiunea lui Malle este greu să fii o fată bine crescută este în schimb mult mai ușor să devii o vedetă internațională, unul din acești monștri sacri care tiranizează imaginația planetei. (Într-adevăr, tot după L.M. este deajuns o secvență de probă). Ți se propune filmarea, accepți, din curiozitate, din plictiseală și mai ales fiindcă (fată modernă) ai mîndria ta și vrei în definitiv să-ți cîștigi singură viața. În care scop nici nu trebuie să vii la ora fixată în studio. Nu e necesar a gîndi, a munci, a învăța meserie — asta era valabil pentru Sarah Bernardt! Nu, între tine și aparatul de filmat — ne spune textual Louis Malle — „se produce un miracol". Și miracolele — — după cum ne învață biblia nu se explică și nu se demonstrează.

În sfîrșit, gloria — marele Stigmat! Publicul, ticălosul public, îți interzice să trăiești, îți înnăbușă elanurile (și idilele). Acum începe tragedia, adevărata tragedie: ești Antigona; ești Oedip; ești Prometeu. Din inocentă și liberă, devii o pasăre în colivie: nici sutienul nu ți-l mai poți pune la uscat.

Acum, dacă din acest mic inventar, ne-am închipui că Viața particualară este o poveste pentru coafezele pariziene ne-am înșela profund. Puteți fi sigur că Louis Malle n-a uitat nici o clipă, în timp ce turna, obligațiile de rigoare față de propria sa reputație (cineast subtil și foarte, foarte „nouvelle vague"). Desigur, tot din pricina acestui teribil public a făcut și el concesie, introducînd în chip judicios cîteva aluzii de cronică scandaloasă (să nu uităm că, atunci cînd se confecționează filmul, sîntem la epoca „divorțului secolului", marele divorț dintre cea mai apetisantă femeie din lume, Marylin Monroe și cel mai subtil intelectual Arthur Miller). Reunind în același timp pe Mastroianni și Brigitte Bardot, Louis Malle — acest maestru al loviturilor — s-a gîndit că nu strică să mai stoarcă puțin și din acest filon. Și iată-l pe Mastroianni devenit „the greatest publisher of art-magazines", cel mai mare editor de artă — intelectual subtil și multilateral (în acest film totul este „the greatest" — la superlativ absolut), dedicîndu-se unei intense opere de redresare morală. A lui Jill, firește.

Fiecare film își are — în definitiv — intelectualii pe care-i merită și ni se pare că personajul încarnat de Mastroianni este pe măsura acestei pelicule (păcat că Iordan Chimet și A.M. Narti, magnetizați de B.B. nu-i acordă nici un fel de atenție). Căci nu este el oare un artist pînă în vîrful unghiilor, un polivalent creator de frumusețe, așa cum îi șade bine Bărbatului (și în deosebi bărbatului lui B.B.)! O va salva oare pe Jill! O va face să regăsească, prin focul purificator al amorului, paradisul pierdut al vilei de la marginea lacului! În zadar devotamentul lui Fabio. Sechestrata din Spoleto alunecă din nou pe panta fatală. Cearta violentă și finală dintre Fabio — Mastroianni și Jill — Bardot anticipează cu vreo patru ani — într-o manieră impresionantă o scenă absolut asemănătoare din piesa „După cădere" (1964) în care Arthur Miller povestește odiseea căsătoriei sale cu Marylin Monroe. Eroul Quantin, care numără în piesa lui Miller anii pierduți și operele nescrise fiindcă a vrut să-și clădească un cămin cu Marele Mit al Secolului (M.M), rostește această vorbă memorabilă: „Nu mi-aș fi închipuit că un intelectual delicat este în stare să ucidă". Drama lui Miller, construită pe viu cu personaje mai exasperate, mai nevrozate și mai puțin generoase (chiar cu femeile — idol) este mai autentică, mai violentă. Totuși nu se poate spune că Louis Malle nu intuiește situațiile cele mai paradoxale.

Latura pozitivă a filmului este fără îndoială demascarea acelei coaliții monstruoase a forțelor societății capitaliste, al acelui mecanism care profanează, încalcă și forțează viața particulară a individului. Există aici ceva din ceea ce Malle evoca într-un mod parodic în Zazie în Metro, nebunia violentă a epocii, un proces de dezordine, un climat absurd în care valorile ajung să se deterioreze. Dar — atenție! Louis Malle găsește oribil modul în care Jill nu poate ieși pe străzi fără a se lovi de propria sa imagine; lucrurile ajung pînă acolo încît, cînd un nou amor îi surîde, lucrurile trebuie să se petreacă în timpul unei ședințe de dublaj, în fața propriei sale imagini mărite, în spasmuri erotice simulate. Desigur, tot ceea ce se întîmplă este oribil. Totuși îmi este foarte greu să înțeleg ce bogăție interioară, ce comori ascunse a pierdut pe drum această fiică-model a Genevei, incapabilă de a-și găsi vreo ocupație cînd este obligată să stea în casă la Spoleto. Și aici ajungem la conceptul de „viață particulară", așa cum îl înțelege Louis Malle: o complicitate ascunsă, tăcută, înconjurată de discreție, o barieră între tine și univers. Fiindcă să ne înțelegem: Jill se neurastenizează pur și simplu pentru că ceea ce obișnuia să facă într-un cerc restrîns (cîțiva colegi, rude, oaspeți la recepții simandicoase) este acum știut (și văzut) de toată lumea. Dacă înainte, numai obișnuiții piscinei aveau privilegiul să admire fesele distinsei fecioare, aceste amănunte anatomice sînt acum cunoscute de lumea întreagă. Și pentru niște oameni binecrescuți, aceasta este într-adevăr un motiv de nevroză.

Într-o declarație, care servește ca bază tuturor interpretărilor apologetice ale filmului, Louis Malle declara: „De la început, m-am ferit să fac un film cu Brigitte Bardot și am intenționat dimpotrivă un film în care însăși actrița trebuie să fie subiectul". Justețea punctului de plecare este indiscutabilă. O asemenea actriță aparține într-atît mitologiei încît răstoarnă valorile: orice ar face, pe ea o vom vedea și nu personajul pe care-l încarnează: nu fabula lui Jill, nu pretinsa fatalitate antică reîncarnată, ci pe Brigitte Bardot și raporturile ei cu un sistem, cu un proces global, cu o maladie a societății capitaliste. Ei bine, acest raport nu numai că nu este demitizat ci. dimpotrivă, mistificat. Unde este ascensiunea laborioasă, eforturile, umilitatea sau măcar capriciul individual! Refuzăm să credem că ascensiunea unei actrițe nu are nimic din toate acestea. Însă, binecrescut, regizorul a omis tot ceea ce ne putea spune ceva din aventura reală a lui Brigitte Bardot. După cum mărturisește însuși, s-a apropiat de subiectul său „în maniera unui entomologist", adică l-a considerat drept un animal straniu, și minunat, un prețios bibelou în carne și oase pe care l-a mîngîiat delicat cu aripile aparatului de filmat (exact ca în documentarul Tăcerea mării care l-a impus ca cineast) și cu o competență indiscutabilă, creînd cîteva imagini memorabile (apoteoza finală este tot ceea ce rămîne din acest film).

Dar cu subtilitatea-i binecunoscută și folosind imaginile prestigioase ale lui Henri Decaë, regizorul francez a oferit și „material" pentru cronici, în genul celor citate mai sus, unde criticii au observat totul în afară de faptul că oamenii și lucrurile sînt menținute la o distanță respecabilă sau mai bine zis transformate în decoruri, într-un catalog ilustrat, într-o lume în care costumele se mulează totdeauna bine, neglijența este totdeauna artistică, lenjeria și gazonul — invizibil și permanent puse la punct, oamenii se hrănesc cu soare, iar lumina, faimoasa Lumină, înconjoară totul cu o aură de poezie. Chiar și Mizeria.

Horia BRATU

pentru o criză a filmului contemporan european. De la remarca judicioasă că filmele zugrăvesc o opoziție între individ și societate și că eroicul și tragicul se manifestă în ipostaze specifice, de vlăguire și solitudine, participanții la discuție l-au învinuit pe Antonioni (și împreună cu el pe francezul Alain Resnais și pe suedezul Ingmar Bergman) că tulbură echilibrul clasicismului, că renunță la soluțiile senine, robuste și optimiste. Dilema apare nefondată, fiindcă e proiectată pe un plan strict estetic. Psihologia chinuită, asimetrică, pesimistă a eroilor lui Antonioni care reflectă o stare de spirit existentă în marile orașe capitaliste e un protest latent, prea puțin ofensiv și energic, dar un protest esențial în fața unor realități etice și sociale (fapt care n-a fost negat nici în cadrul dezbaterii organizate de „Cahiers du Cinéma"). În orice caz, seninătatea și echilibrul clasic nu pot fi obținute prin epurarea concretului istoric, prin sustragerea din realitate. Tentați de disocieri formale, criticii estetizanți reclamă o „nouă coeziune a lucrurilor,", care să restituie armonia. Sforțarea e redusă doar la stadiul abstracțiunilor, o succesiune de forme, fără contingență cu epoca, fără o confruntare cu realitățile contemporane.

Pledăm așadar pentru o examinare atentă, temeinică a raporturilor dintre neorealism și curentele ulterioare, cu evitarea clasificărilor grăbite în judecățile de valoare. Ea ar fi menită să reliefeze trăsăturile inovatoare, consistente, aportul original pe tărîmul ideilor, al viziunilor estetice și să delimiteze totodată aspectele cețoase, influențele dăunătoare, „eclipsele". Cu atît mai utilă s-ar dovedi o asemenea întreprindere cu cît, în ultima vreme, Italia cunoaște în fine și o reînviere a neorealismului pe dimensiunile sale de bază inițiale. Tineri cineaști ca Francesco Rosi *(Salvatore Giuliano, Mîinile pe oraș)*, Vittorio de Seta *(Banditții din Orgosolo)*, Ermanno Olmi *(O slujbă sigură)* concep filmul ca un documentar de un înalt nivel publicistic și dezbat probleme acute cu un relief pronunțat politic. În ce raporturi se află ei cu urmașii pelerini, de faimă universală, ai neorealismului? Cu ce se diferențiază filmele lor de primele manifeste pe peliculă ale lui Rossellini, Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis sau Visconti, actul de naștere al neorealismului? Asupra acestor întrebări vom reveni într-unul din numerele viitoare.

S. DAMIAN



BĂRBAȚII ÎN EXCURSIE

Din nou un film care ne amintește de trecut... Cîțiva turiști germani (ridiculizați aproape pînă la neverosimil) rămîn în pană într-un sat iugoslav populat numai de femei (bărbații au fost toți uciși de nemți în timpul războiului). Femeile și-au orînduit viața singure, dar au păstrat o ură nestinsă pentru cei care le-au adus în această situație. Cum să-i primească pe acești turiști, pe acești germani, cum să-i ajute fără a-și călca jurămintele făcute — pe bună dreptate — odinioară?

Herrenpartie (titlul original), semnat de regizorul german Wolfgang Staudte și prezentat la Festivalul internațional al filmului de la Berlin — 1964, încearcă să dea un răspuns.



UN MOMENT DIN VIAȚA LUI

charlie chaplin

Autobiografia lui Charlie Chaplin apărută concomitent în nouă țări îmi amintește de un moment trăit alături de marele actor la Biarritz cu 34 de ani în urmă.

Iată am în față o fotografie a lui Chaplin. Confruntînd fotografia de atunci cu una de astăzi nu găsesc o prea mare schimbare. Avea și atunci părul coliliu și cînd rîdea, descoperindu-și dinții mari, îi rîdea toată fața.

Venise la Biarritz ca să se odihnească după ce turnase unul din filmele rămase neuitate, în care era scenarist, regizor și protagonist.

Dorea să nu fie recunoscut de nimeni.

Locuia la Miramar și putea fi văzut oricînd pe plaja hotelului sau pe faleză, însoțit de un mic grup de prieteni. Putea să umble nestînjenit pe plajă în costum de baie, să mănînce la „Casino Municipal" și nu la cel mai luxos restaurant din oraș, să danseze seara la cazinou, fără a fi stingherit de nimeni. Dar cum toate pe lumea aceasta, fie bune fie rele, au un sfîrșit și această scurtă epocă de anonimat luă sfîrșit, numai la cîteva zile de la sosirea lui.

Făceam și eu parte din societatea lui. Într-o zi pe cînd ne aflam la masă pe terasa modestului restaurant unde mîncam, am avut cu toții prima emoție, primul semnal al ieșirii lui din anonimatul pe care ne sileam să i-l respectăm.

În local s-a ivit un vînzător ambulant. Era un băiețel pirpiriu cu o șapcă cu cozoroc strîmb. Purta niște tîrlici albi de pînză, o cutie-tarabă agățată de gît. Semăna cu unul din acei „gamins de Paris", așa cum îl cunoșteam cu toții din desenele lui Poulbot și avea în taraba lui mică tot felul de figurine care reprezentau pe marii actori ai timpului: Josephine Backer, Maurice Chevalier, Mistinguette, și bineînțeles și pe... Charlot.

Charlie Chaplin stătea liniștit în capul mesei, cînd ștrengarul se opri drept în fața lui, scoase din tarabă un mic „Charlot" și îl așeză, cu un zîmbet îmbietor, pe farfurie.

Pe fețele noastre se arătară semne de îngrijorare. Pe fruntea lui Charlie Chaplin se iviseră cîteva cute. Dar băiatul nu băgă de seamă nimic și cu cel mai nevinovat aer din lume întinse mîna așteptînd prețul obiectului. Chaplin scoase un pumn de bani mărunți și-i lăsă să cadă în palma băiatului.

Am respirat ușurați cînd, ducînd două degete la cozorocul șepcii așezate strîmb, copilul care ne reamintea de celebrul „Kid" făcu o piruietă și dispăru așa cum venise. Nu-l recunoscuse pe Charlot. Îl luase drept un client oarecare, dar buna dispoziție a lui Chaplin pierise și o dată cu ea și a noastră.

Din clipa aceea începusem să-i suspectăm pe chelneri, pe portarul hotelului, pe vînzătoarea de țigări. Secretarul lui Charlie Chaplin le atrase din nou atenția că „Mister Chaplin" dorește să-și păstreze anonimatul și așa ne recîștigarăm cu toții liniștea.

Dar... invitabilul se produse.

Eram din nou strînși în jurul lui Charlie Chaplin, ascultîndu-l, sorbindu-i cuvintele.

Dar... într-o zi se oprise drept în fața lui un „Charlot" în carne și oase, care purta întocmai: gambetă, hăinuță scurtă, pantofi sparți pe care-i ștergea pe rînd pe panta-

lonii lui largi, dungați, veșnic căzuți.

Băiatul care-l imita își scoase politicos pălăria și făcu un salut „à la Charlot", apoi, îndoindu-și bastonașul cu o mișcare nervoasă și clipind des, se înfipse cu o mînă în șold, cu alta ținîndu-și pălăria drept în fața adevăratului Charlot și îl privi lung drept în ochi...

Se făcu deodată liniște deplină. Charlot se ridică în picioare și-i întinse mîna.

Era alb de tot la față. Ochii lui inteligenți și vii se înfipseră în ochii acelui „alter ego" și rămaseră așa cîteva minute. Ne-am ridicat și noi în picioare, tăcuți, emoționați. Aveam impresia că Charlot se uita la interlocutorul lui așa cum s-ar fi uitat într-o oglindă. Era un moment impresionant de întîlnire a unui om cu umbra lui.

Dar... Charlot își regăsi repede echilibrul și scoase o carte de vizită, pe care i-o întinse rugîndu-l să facă uz de ea. De astă dată Charlot fusese recunoscut. L-am scos cu greu din mulțimea, care îl asalta, îl strivea, îi rupea nasturii, hainele, strigînd ceva. Nu se știa ce. Nu se putea auzi nimic atît de mare era vacarmul.

A doua zi omul cu părul coliliu nu mai fu văzut nici pe plajă, nici pe faleză, nicăieri. Plecase cu primul tren către o destinație necunoscută.

●

În holul hotelului „Miramar" e liniște.

E cel mai prielnic moment pentru o convorbire fără martori.

Domnul Chaplin e un gentleman ireproșabil. Nu este nici prea trist, nici prea vesel și n-are excepțional, în afară de geniu, decît urechile, mîinile și picioarele care sînt foarte mici.

Concursul binevoitor al unei terțe persoane îmi dă posibilitatea unei convorbiri cu „El". Vorbim despre muzică. Mister Chaplin mînuiește arcușul, dar cum le face pe toate „de-a-ndoaselea", mărturisește că ține arcușul cu mîna stîngă. Cît despre dans, cine și-ar putea închipui că stîngaciul dansator din *Goana după aur* poartă fracul cu o rară eleganță și dansează „joue contre joue", conducîndu-și cu grație partenera? Mă feresc să-i vorbesc despre activitatea lui, totuși caut să alunec de la dans la „dansul pîinișoarelor".

Îi spun în glumă: Parcă vă văd la dejunul oferit în cinstea dumneavoastră de Aristide Briand, la Quai d'Orsay, la Paris, făcînd să danseze pîinișoarele pe masă, ștergîndu-vă mîinile în barba lui Tristan Bernard și lăsînd să alunece, ca din nebăgare de seamă înghețata în decolteul contesei de Noailles.

Charlot rîde arătîndu-și dinții mari.

Îi vorbesc despre fratele lui, Syd, care este un „gentleman" perfect și care n-ar face asemenea pozne.

— Vă înșelați — îmi spune — dar nu pot să-l bîrfesc, pentru că lui îi datorez cariera mea. Am jucat pentru prima oară în trupa din care făcea parte. Aveam rolul unui derbedeu în „Match de Foot-ball" și căpătam o sumă de nimic. Mi s-a dat și al doilea rol din „Mumming Birds" era rolul unui bețiv. Am căpătat 3 lire pe săptămînă. Cînd am debutat în circul unde lucra fratele meu nu eram decît un țînc, dar îmi era tare foame și fiindcă făceam să rîdă copiii din mahalaua sordidă în care trăiam, Syd m-a luat cu el să-mi facă un rost, dar nu a izbutit de la început. Și am suferit mult de astă dată nu numai de foame, ci și de umilință.

Eram convinsă că voi afla multe în legătură cu cariera lui. Îl urmăream încordată. Deodată se opri, scoase o fotografie mare reprezentîndu-l pe Charlie Chaplin, omul, așternu cîteva cuvinte amabile sub semnătura care se afla dinainte pe cartonul ce-l reprezenta și mi-o întinse...

Astfel am putut să prind cîteva momente din viața lui Chaplin și să îmbogățesc Colecția Academiei R.P.R. cu încă o fotografie și încă un prețios autograf.

Sarina CASSVAN



Glumă nouă cu fier vechi

cinema

CRONICA

Mi-ar place să călătoresc mai puțin pe terenul vag al generalităților și să stărui mai îndelung asupra fiecărui film care face obiectul acestor note. Asemenea filme, e drept, ocupă de cele mai multe ori doar cîteva minute ecranul. Dar cred că nu durata lor e de vină cînd publicul le uită ușor sau cînd eu însumi scriu generalități privind genul în sine.

Mi-ar place să diferențiez mai mult un regizor de altul, un scenarist de altul, un pictor-decorator de altul și să insist asupra calităților fiecăruia, iar generalizarea, cînd necesitatea ar cere-o, să fie rodul unor diferențieri pozitive, al unei varietăți fecunde.

Dar și de data aceasta voi fi nevoit să rămîn în zodia generalităților.

●

Despre film, cît de cît: Glumă nouă cu fier vechi nu socotesc că ar constitui un pas înainte în creația lui Bob Călinescu care semnează scenariul și regia. Cu bunăvoință, aș spune că e o rămînere pe loc.

Nu am de loc intenția să minimalizez munca realizatorilor filmului. Subliniez ca pe un fapt pozitiv pasiunea regizorului pentru volume, preocuparea de a folosi obiecte etc.; în cazul de față însă, experimentul, ca atare (deși nu prea nou nici el), nu s-a întîlnit cu arta. De vină e poate scenariul, conceput după și în afara intuirii materialului și a mișcării plastice. Neconcordanța scenariului cu mijloacele folosite întărește odată mai mult adevărul că falsa separare a artei de experiment e totdeauna dăunătoare: așa cum „arta" care ar vrea să disprețuiască experimentul devine, fără voia ei, vetustă și ineficace, la fel experimentul în sine, separat de artă, poate deveni tehnică sau orice altceva, numai artă nu.

Subiectul, în cîteva cuvinte (spectatorul n-o să piardă nimic dacă-l cunoaște, elementul-surpriză nefăcînd parte, în cazul de față din preocupările scenaristului): pe un decor unic, stilizat cu suficientă acuratețe de Florin Anghelescu și Adrian Nicolau, manevrează un trenuleț, venit după fier vechi. Pasagerii, trei clești, pornesc imediat în căutarea fierului. Unul dintre ei descoperă epava unui automobil și se repede s-o demonteze. Invidios, al doilea clește dă și el năvală într-acolo și lupta, amintind întîlnirea unor gigantice animale ale terțiarului, începe. Al treilea clește, care pînă una-alta s-a îndeletnicit conștiincios cu scoaterea cuielor ruginite, folosește momentul și profită de gloria de-a colecta un vagon plin. În final, cei doi care au dovedit o mentalitate învechită sau prea mult temperament în operația de colectare (al treilea, profitorul, nu se prea înțelege de ce e socotit element pozitiv) sînt înfățișați firesc, poate prea firesc pentru cerințele artei, în postură de fier vechi.

Morală, din belșug: cunoscutul proverb „cînd doi se ceartă al treilea cîștigă", utilizat atît de Esop cît și de La Fontaine, ca să rămîn la clasici, și să nu mai amintesc manualele școlare; munca făcută cu stăruință poate da roade, mai ales cînd profiți de slăbiciunile sau de pasiunea altora etc. Sub aspectul acesta, e de mirare cîte morale diferite între ele pot încăpea în cîteva secvențe. După vizionare însă spectatorul, care n-a fost de loc convins, așteaptă și un film artistic.

Aș mai adăuga că animația (Elena Iscrulescu) și imaginea (Const. Iscrulescu), exceptînd secvența în care firul unuia dintre clești e supărător de vizibil, dovedesc reale însușiri tehnice, pe care le-am mai subliniat și cu alte prilejuri. Coloana sonoră (ing. Dan Ionescu) depășește cu mult limita filmului și constituie o consolare pentru deficiențele de regie amintite mai sus.

●

Revin din nou la generalități: cred că etapa pe care o parcurge în momentul de față cinematografia noastră de animație a depășit de mult faza copilăriei. Succesele pe plan mondial din ultimii ani și mai ales condițiile de dezvoltare create (mă refer printre altele și la înființarea noului Studiou „Animafilm") obligă din ce în ce mai mult. Publicul nostru nu mai privește nici el filmele cu ochii părintelui mulțumit că pruncul face primii pași. Pruncul a dovedit că știe să umble, că știe să alerge, ba chiar să-i și întreacă pe unii mai vîrstnici decît el.

Aș mai aminti că în momentul de față filmele noastre participă la confruntări pe plan mondial, atît în sălile de spectacole din alte țări cît și la festivalurile din țară sau din străinătate. Departe de mine gîndul de a pleda pentru producții destinate exclusiv festivalurilor; dar am convingerea că a face abstracție de nivelul calitativ mondial înseamnă a-ți condamna filmul, vrînd-nevrînd, la o rămînere în urmă inevitabilă. În legătură cu aceasta cred că ar fi necesară o mai largă difuzare și a filmelor de animație apreciate ca deosebit de valoroase în diferite capitale ale lumii. Poate că publicul, și mai ales animatorii noștri, n-ar împărtăși întru totul entuziasmul celor de pe alte puncte ale globului vizionînd, să zicem, pelicule semnate de Alexeieff sau de Vukotic. Oricum însă, competiția s-ar duce, în cunoștință de cauză, de la un punct care ar elimina ultimile duioase concesii în ceea ce privește calitatea artistică a unor filme de animație..



●

Pentru mine filmul de animație ocupă în cinematografie locul pe care îl ocupă poezia în cadrul general al literaturii, și nu numai datorită scurtimii genului. Prin natura lui, filmul de animație trebuie să fie sinteză, să conțină și să opereze cu legile sintetice ale poeziei. N-aș vrea să fiu greșit înțeles și să se creadă că pledez pentru transformarea filmului de animație în poem, așa cum ni-l imaginăm din literatură. Acum cîțiva ani, unii cineaști încercau să dea dramatism filmelor transpunînd pe ecran drame. Mai recent, discuțiile cu privire la necesitatea de poezie a filmului vădeau, după părerea mea, tendința de a confunda planurile specifice, de a nu opera ținînd seama de structuri și de esențe, ci de a favoriza imixtiunea directă a literaturii în film. Dramele filmate cred că au dăunat nu numai dramatismului filmelor, ci însăși artei cinematografice; introducerea poeziei neînțeleasă în sens cinematografic ar depoetiza, de fapt, filmul. Dar, ținînd seama de specificul artei cinematografice și numai de el, cred că filmul de animație suportă analogia cu poezia. De aici și pretenția la inteligență poetică (și implicit sintetică) pe care o avem față de creatorii genului.

Ducînd mai departe analogia, se va înțelege, sper, de ce aseamăn procesul de creație al filmului de animație cu procesul de creație al poemului. Și mă întreb ce s-ar întîmpla dacă, lucrînd inițial la un poem inspirat, să zicem, de geometrie, intuind climatul, tonul, metafora — poetul, căruia i s-ar cere mai apoi un poem despre cu totul altceva, ar folosi pentru acesta din urmă climatul, tonul, metafora, poemului inițial? Neaderarea mijloacelor de expresie la o preocupare străină lor, ar da, în majoritatea cazurilor, senzația de derizoriu, de suprapunere artificială. Poeții știu aceasta și, de obicei, nu-și amestecă tonurile decît dacă amestecul e favorabil travaliului poetic.

Închei aici analogia sugerînd realizatorilor de filme animate să țină seama pe cît pot de practica aceasta a creației. În cazul Glumei noi cu fier vechi mi se pare că fie regizorul, fie redacția au neglijat-o, ratînd pe de o parte un eventual film în care încercările interesante ale lui Bob Călinescu și-ar fi putut găsi corespondentul firesc, iar pe de altă parte făcînd ca mesajul suprapus să devină neconvingător, neartistic și deci risipit inutil.

Gellu NAUM



străinul



Mama s-a mutat de la noi... tata o să aibă grijă de tine... de nimic n-ai să duci lipsă... atîta timp cît trăiesc eu. N-ai nici o grijă... îți face tata și foc și mîncare... uite acuma... numai să se scoale tata... că-i beat.

de la scenariu la film

Frescă viguros conturată în arii mari de acțiune și analiză, scenariul filmului *Străinul* reflectă problematica unei generații diferențiată și contradictorie. Plină de vitalitate și cinste față de sine însăși, pentru a accepta în cele din urmă convenționalismul ca pe un rău inevitabil, cea mai bună parte a tinerei generații de atunci, așa cum o reprezintă Andrei Sabin, trăiește drama adîncă a cunoașterii lucide și a revoltei care-și caută calea firească.

Fără o înțelegere a cauzelor răului social, dotat însă cu inteligență și energie, Sabin își exteriorizează drama sub forma unei fronde, care, chiar și în cele mai inofensive aspecte ale ei, este de fapt expresia unui protest eroic ca intenție, haotic ca formă, zadarnic ca finalitate.

Societatea, mînată de contraste violente ni se dezvăluie treptat, în film, ca și în scenariu, prin intermediul unei largi galerii de personaje caractere puternice, cu viață interioară complexă și contradictorie, pe măsură ce Sabin, în evoluția lui dramatică, străbate medii deosebite. În atmosfera rigidă a școlii sau în luxul ostentativ din casa familiei Varga, în clopotnița austeră a părintelui Potra, ca și în biroul sever al chestorului, simțim în sufletul lui Sabin ceva din psihologia păsării sălbatice asupra căreia societatea întreprinde o amplă și constantă acțiune de dresaj; și mai simțim zădărnicia acestei tentative. Pasărea nu va trăda niciodată cerul de dragul unui pumn de grăunte.

Spiritul de revoltă, trăsătură dominantă a acestui caracter în general luminos și drept, este surprins încă din formele sale embrionare din momentul în care „eroul" îndrăznește să joace poker în orele de religie. Pornită din acest punct nebulos, revolta lui Sabin cîștigă mereu în luciditate și intensitate.

N-am ce face părinte, nu pot. Mi se cere să cred tocmai pentru că nu înțeleg. Refuz. Îi declară Sabin lui Potra (Fory Etterle) în excelenta secvență a partidei de șah. *Fii mai atent!* șoptește Sonia. Andrei privind spre Lucian: *Tu ce părere ai?* O scurtă pauză: *Conștiința din noi ne face atît de singuri. Și atunci probabil credem din oboseală*, spune Lucian. *Veniți la mine toți cei obosiți*, surîde Potra. *Rămîneți departe de mine toți cei demni*, răspunde prompt Sabin. Potra schițează o mișcare. *Mat!* Andrei rîde albastru: *Am făcut o greșeală atunci cînd...* Potra surîde: *Faci tot timpul greșeli, dragule, tot timpul.* Sonia intervine: *Andrei joacă foarte bine, foarte curajos.*

Acest dialog dramatic, cu dimensiuni simbolice, sugerează natura și caracterul antagonic al forțelor care se înfruntă. Sabin țintește în însăși filozofia lumii cu care nu se poate acomoda.

El renunță curînd la spectacolul inofensiv al negărilor filozofice și îmbrățișează forma concretă, violentă, a protestului social așa cum îl găsim exprimat în fulminanta secvență a discursului din timpul serbării școlare. Aici evoluția personajului mi se pare eliptică. Ceva mai înainte, Sabin le-a interzis părinților săi, pe un ton jignitor, să vină la serbare sub motiv că sînt prost îmbrăcați. El trăiește pe urmă, cu intensitate, un moment de dragoste cu Sonia, apoi, deodată, în ciuda acestor antecedente care insinuează un alt climat, urcă pe scenă anunțînd că va veni o vreme cînd toți cei care au ceva de plătit vor trebui să plătească. Dezvoltarea mai atentă a partiturii regizorale ar fi asigurat și aici gradația necesară, lucru extrem de important, deoarece secvența la care ne referim marchează sfîrșitul unei etape de dezvoltare și începutul alteia, deosebite ca sens și problematică. Am asistat pînă acum la evoluția protestului intuitiv către forma sa conștientă. De aici înainte Sabin, cu toate că nu cunoaște cauzele răului social, va căuta forme prin care să-l combată.

Ștefan Iordache, bine ales, ca de altfel întreaga distribuție, redă personalitatea lui Sabin cu mare economie de mijloace. El acordă o atenție deosebită dezvoltării, maturizării spiritului de revoltă al eroului, pe măsură ce relațiile sale cu celelalte personaje iau forme tot mai complicate, îmbrăcînd personajul într-o bogată gamă de atitudini, de la nemulțumirea surdă a revoltei nedeclarate, la insolența rece și dură, de la disprețul cinic brutal, la sfidarea violentă, provocatoare. Cinismul, brutalitatea se manifestă sub forma unei constante mai ales în relațiile dintre Sabin și Lucian (Șerban Cantacuzino). Acesta din urmă reprezintă un caracter de o fragilitate bolnăvicioasă, neputincios ca un vierme, după cum singur se caracterizează, ce-i drept la modul pur literar. Felul de a fi al lui Sabin față de Lucian seamănă în ultimă instanță cu atitudinea omului prea conștient de superioritatea sa, și care îmbătat de senzația acestei superiorități își pierde simțul măsurii. Astfel, cînd o cunoaște pe Sonia (Irina Petrescu), el se apropie de ea fără nici un fel de reticențe călcînd în picioare dragostea prietenului său și niciodată nu-l va încerca umbra vreunui regret oricît de palid sau a unei cît de vagi remușcări pentru acest fapt. Nici chiar atunci cînd Lucian din prietenie, sau poate pentru a-și dovedi la rîndul său puterea, îl scapă din mîinile siguranței. Aici, îndărătul acestor umbre din caracterul eroului principal se ascunde de fapt atitudinea omului față de calitatea umană a semenilor săi, singura calitate pe care Sabin o recunoaște și o respectă. Expresia acestei recunoașteri o întîlnim, în toată strălucirea ei, într-una din cele mai dramatice și mai amare secvențe din film: secvența eliminării lui Sabin din școală. Directorul școlii, un individ limitat, cinstit s-ar părea în adîncul inimii sale, dar obligat de condiția sa degradantă să judece și să acționeze împotriva propriei sale conștiințe, vorbește răstit, precipitat. Glasul lui trădează însă o compasiune vecină cu solidaritatea. Sabin are în aceste clipe revelația calității umane a directorului, a dramei sale interioare. El simte în fața sa un om oarecum asemănător cu el însuși, un învins care poartă pe umeri, amarnica povară a resemnării și care suferă aproape organic văzîndu-l în această postură. De aceea Sabin ascultă invectivele directorului fără să crîcnească, dar nu permite inspectorului să i se adreseze cu *tu*.

Imagini care tac

Eroul acesta subtil și sensibil, în ciuda aparentei sale durități, se preta la o amplă definire cinematografică prin intermediul căreia i s-ar fi dezvăluit noi aspecte, sensuri și nuanțe. Acest lucru s-a făcut mai puțin și de aceea știm *ce* gîndește și *cum* acționează personajul, dar nu *și ce* și *cum* simte el. Asemenea elipse în definirea cinematografică a personajelor există încă de la începutul filmului. Iată un exemplu. După discuția în atmosfera solemnă din clopotnița părintelui Potra, Sabin ia hotărîrea să se despartă de Sonia. Scîrbit de lumea în care trăiește și care nu-i permite nici măcar să iubească, sub motiv că nu-i poate oferi iubitei sale certitudini materiale, Sabin pleacă afară din oraș. *O cotitură a Mureșului unde apele se despart în două formînd un fel de insulă cu o plajă mică, lanuri de grîu încă necopt, un drumeag prăfuit și îngust pe mal... Apa... E foarte devreme. Mai sînt aburi pe apă. De lîngă o salcie scorburoasă, putredă, Andrei își dă drumul în apă. Inoată cu beatitudine, se lasă dus purtat pe valurile moi, dezmorțite... Salcia bătrînă. Andrei taie cu briceagul crengi uscate. Fumează. Un surîs larg de confundare cu tot ce e în jur. Își ia undița și se pierde în răchitiș.* Acesta e textul scenariului.

În film, aparatul descrie însă un tur de orizont în care spațiul sufocat de copaci își pierde semnificația. Sabin apare din răchitiș aidoma unui pescar oarecare, fără ca între el și natură



— Ce faci mîine?
— Chiulesc! Mă duc la insula mea. Vreau

în ultimă
conștient
at de sen-
de simțul
pe Sonia
fără nici
dragostea
va încerca
sau a unei
fapt. Nici
tenie, sau
u puterea,
îndărătul
i principal
ui față de
ra calitate
pectă. Ex-
, în toată
dramatice
nța elimi-
școlii, un
n adîncul
legradantă
a propriei
precipitat.
ne vecină
clipe reve-
a dramei
n om oare-
nvins care
resemnării
zîndu-l în
altă invec-
ă, dar nu
ze cu *tu*.

care fac

ciuda apa-
lă definire
eia i s-ar
i nuanțe.
aceea știm
najul, dar
elipse în
lor există
exemplu.
in clopot-
irea să se
a în care
măcar să
eri iubitei
ează afară
le apele se
nsulă cu o
t, un dru-
. E foarte
gă o salcie
drumul în
lus purtat
bătrînă.
Fumează.
e în jur.
Acesta e

ur de ori-
își pierde
iș aidoma
și natură

să se creeze relații revelatoare. Astfel o stare sufletească de mare sensibilitate, definitorie pentru modul de a simți al lui Sabin, care-și găsește liniștea aici în mijlocul uriașei armonii a naturii, se reduce în transpunerea ei cinematografică, la o simplă escapadă de om plictisit. Nerealizarea în film a scenelor de acest fel se datorează faptului că, furat de amploarea dialogului, de calitatea sa deseori excepțională, Mihai Iacob concepe secvențele din *Străinul* ca pe niște scene oarecum asemănătoare celor de teatru, în care accentul cade pe dialog și pe jocul actorilor în timpul rostirii dialogului. Ambianța cinematografică este redusă astfel la funcția de simplu decor lipsit de vibrație dramatică, iar secvențele care nu prezintă o încleștare verbală (din categoria cărora face parte și secvența citată mai sus) sînt considerate ca simple secvențe de trecere și tratate ca atare. Astfel multe din sensurile scenariului se pierd sau se îngustează.Ritmul filmului devine uneori greoi. Aparatul de filmat se comportă cîteodată asemenea unui instrument de înregistrare. El își pierde calitatea de personaj apt să se substituie eroilor și să se exprime poetic.

Există în *Străinul* și elipse care provin din modificarea arbitrară a dramaturgiei. De pildă, în secvența cînd, urmărit de siguranță, Sabin se pregătește să fugă la București. În toiul nopții, o voce anunță sfîrșitul războiului. Sabin iese împreună cu părinții săi și asistă la manifestație ca simplu spectator. Nu-l mai recunoaștem acum pe Sabin, răzvrătitul, care odinioară, pe scena școlii, aflîndu-se fa-ță-n față cu societatea, n-a ezitat s-o înfrunte cu violență, fără teamă de represiune. De aici înainte Sabin lunecă oarecum în paralel cu evenimentele, prezentarea cinematografică a acestora asemănîndu-se ca factură cu filmul documentar, fapt care determină o ruptură de stiluri, între partea întîi a filmului și partea a doua. În scenariu, personajul își păstra intactă întreaga sa personalitate. Încadrarea lui în mișcarea populară prin intermediul lui Jurcă se prezenta sub o formă firească. Titus Popovici, printr-un subtil efect de dramaturgie, schimbînd centrul de greutate al filmului de pe dramatic (predominant în seria întîi) pe epic (dominant în seria a doua) a sugerat senzația deschiderii unor imense porți nevăzute dincolo de care, în lumina unei înțelegeri superioare, sensul existenței lui Sabin ia forma certitudinii. Răzvrătitul solitar, a cărui revoltă nu poate fi decît protestatară, găsește asemeni picăturii de apă matca fluviului. El devine un militant, așa precum își dorise. Străinul înceta astfel să mai fie străin. E ceea ce filmul lui Mihai Iacob ne relevă cel mai puțin.

Realizat pe marginea unui scenariu valoros, bogat în idei și semnificații, cu o dramaturgie intensă și amplă, cu eroi impresionanți prin adîncimea lor omenească, interpretați de actori de mare talent (dintre care Ștefan Ciubotărașu și Gheorghe Dinică au izbutit creații care se vor impune memoriei vreme îndelungată) *Străinul*, în ciuda scăderilor semnalate, rămîne una din cele mai reprezentative realizări ale anului.

Mircea MOHOR



a. Vreau să fiu singur. ***În foto:*** **Șerban Cantacuzino (Lucian), Ștefan Iordache (Sabin), Irina Petrescu (Sonia).**

Corespondență specială de Zdzislaw CRNATOWSKI: „FARAONUL" LA BUHARA



Acțiunea romanului lui Boleslaw Prus, ecranizat de Jerzy Kawalerowicz, se petrece în Egiptul antic în secolul XI î.e.n. iar eroul principal este faraonul Ramses XIII, necunoscut în istorie. Acțiunea plină de culoare se alcătuiește din scene strălucite din viața faraonului în care abundă elemente spectaculoase: ospețe, bătălii, temple misterioare și femei frumoase. Dar problema principală pe care o tratează filmul marelui regizor polonez este aceea a puterii de stat. Prezentată prin intermediul conflictelor pentru acapararea acestei puteri, cu ajutorul unor caractere umane expresive, această problemă capătă o ascuțime deosebită.

De la Hotelul Buhara unde fusese găzduită în vară, pe timpul filmărilor, echipa străbătea zilnic peste 40 km prin stepa cu iepuri sălbatici, hiene și cămile — pînă în pustiul Kara-Kum unde s-au realizat exterioarele. Se filma la o temperatură de 60°. Zilnic camioanele cărau apă rece pentru cai și ceai fierbinte pentru oameni.

De departe zăreai conturul unui grandios palat și uriașele statui din fața templului. Decorul a fost lucrat de numeroși specialiști polonezi și sovietici. 3 000 de figuranți și-au dat concursul la spectaculoasele bătălii dintre armatele egiptene și libiene.

Imaginea Faraonului — în culori și panoramic — e semnată de același operator cu care a colaborat Kawalerowicz la realizarea filmului Maica Ioana a îngerilor: Jerzy Wojcik. Cîteva scene vor fi turnate în Egipt, în fața piramidelor, iar interioarele în studiourile din Lodz. Interpreții rolurilor principale sînt încă studenți ai Institutului de cinematografie din Varșovia. Rolul lui Ramses este susținut de Jerzy Zelnik iar cel al Kamei de Barbara Bryiska.





INSTANTANEE

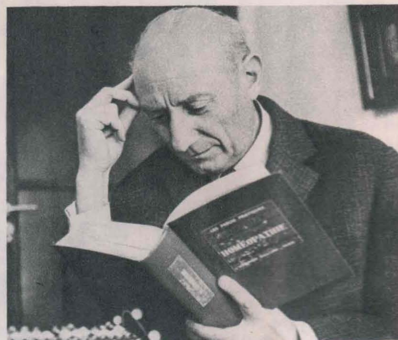
În acest număr de sfîrşit de an ne permitem o derogare de la profilul obişnuit al rubricii de faţă. Nu înfăţişăm cineaştii pe platouri, nici meditînd la viitoare creaţii filmice, ci în momente cînd abandonează preocupările lor profesionale obişnuite, dedicîndu-se unor pasiuni secundare.

Desigur, dacă inspiraţia fotoreporterului nostru ar fi fost mai generoasă, iar investigaţia sa mai asiduă, revelaţiile unei asemenea iniţiative ar fi putut fi mai spectaculoase. Am fi obţinut poate, adunînd laolaltă toate descoperirile sale, o imagine plină de învăţăminte asupra formaţiei multilaterale şi personalităţii bogate a creatorilor de filme şi a colaboratorilor lor, iar ineditul instantaneului fotografic ar fi susţinut eventuala vervă a condeiului nostru. Ne propunem, în schimb, să revenim asupra acestei teme, mai ales că regretăm absenţa totală din imaginile alăturate a unora dintre cei mai reprezentativi eroi ipotetici ai rubricii.

Deocamdată, ignorînd orice protocol şi orice ordine premeditată, ba chiar rugîndu-l pe tehnoredactor să macheteze în orb cele zece fotografii, pentru ca mărimea lor să fie absolut întîmplătoare, dictată doar de simţul echilibrului grafic, deocamdată deci...

Iată-l pe Paul Călinescu, autorul Desfăşurării, citind un tratat de Homeopatie (1). Se pare că nu e de loc o lectură întîmplătoare şi că preocuparea regizorului pentru această ramură a medicinii ar fi atras atenţia specialiştilor care l-au ales ca membru în unul din consiliile lor. Nicu Stan (2) este operator de imagine, dar după cum se vede îl tentează şi desenul, fără a fi deocamdată încîntat de rezultate. Artistul emerit Ştefan Mihăilescu-Brăila (3), care ne mărturisea nu de mult că şi-a trădat prima iubire, cinematografia, pentru a se căsători cu teatrul, încearcă să reanime pe peliculă, ca cineast amator, visurile adolescenţei, oricît de amar ar fi exerciţiul. Pasiunea lui Cristea Avram (4) este mai puţin modernă, în schimb mai senină: caii. Iată şi o figură insolită — un cîntăreţ: regizorul filmului Un surîs în plină vară, Geo Saizescu (5). Singurul om care l-a auzit cîntînd este însă fotograful nostru. Nu ştim de fapt dacă pentru Alexandru Platon (6) învăţămîntul la IATC a şi devenit o pasiune, fiindcă el de-abia a intrat pe porţile institutului. Iurie Darie (7) ne pune în faţa unui caz mai grav, de mult divulgat de presă şi de televiziune: adulterul său cu desenul şi păpuşile pentru copii. Eugen Barbu (8) este circumspect, chiar sceptic, spre deosebire de colegul său din echipa de fotbal a scriitorilor, poetul Dan Deşliu care surîde unei perspective ademenitoare, în timp ce Colea Răutu, căpitanul echipei îşi trădează slăbiciunea faţă de aplauzele din tribune. Mutarea unuical pe tabla de şah îl consumă pe operatorul George Cornea tot atît de mult ca şi filmarea cailor în Neamul Şoimăreştilor (9). Victor Iliu (10) practică şi desenul şi — bănuim — şi pictura... Reprimînd însă orice solicitare publicitară, n-a acceptat să pozeze lîngă o lucrare proprie, ci a aşezat pe şevalet un portret în ulei al soţiei sale.

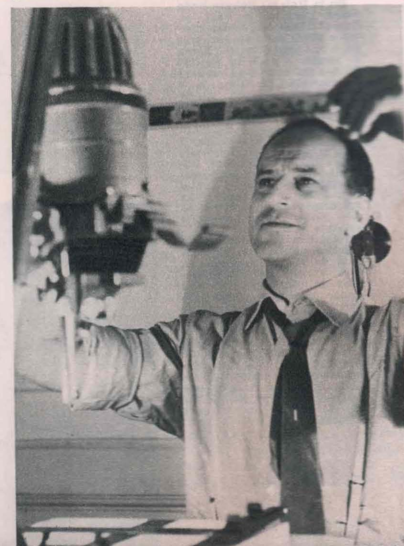
1



2



3



cinema
INSTANTANEE

4



5



6



7



cinema
INTERVIU

Intîlnire cu Gena...

Motto: „Iar cînd casa va fi gata,
Se mută în ea şi tata"
(„Cîntec de adormit Mitzura" de Tudor ARGHEZI)

Înarmat cu un... fotoreporter, am pornit în căutarea Mitzurei Arghezi, protagonistă a filmului *Titanic Vals* de Paul Călinescu. Nu se putea să nu ne amintim de savuroasa miniatură „La fotograf" din „Cartea cu jucării" a maestrului. Fireşte, n-am reeditat episodul, dar convorbirea s-a desfăşurat sub semnul poeziei, fără preţiozităţi şi cochetării. Am găsit în Mitzura Arghezi o actriţă care poartă cu simplitate grandoarea unui nume celebru, decisă să parcurgă treptele unei continue ucenicii.

— Care a fost primul film în care aţi apărut? Cum s-a desfăşurat întîlnirea cu arta a şaptea?

M.A.: Primul film? *În sat la noi*, în care eram o ţărăncuţă. Aceasta a fost logodna...

— Aveţi şi un naş?

M.A.: Da: Jean Georgescu. „Înscrie-te la Institut" mi-a zis el, şi i-am urmat, cu emoţie, îndemnul. Al doilea film în care am apărut a fost *Doi vecini*, regizat ca lucrare de diplomă de către colegul meu Geo Saizescu, după o schiţă a tatei, care-l preţuieşte pe Geo pentru verva sa umoristică, pentru talentul cu care a recompus pe peliculă atmosfera prozei sale şi pentru că e... oltean.

— În care film aţi mai jucat apoi?

M.A.: Am apărut în *Furtuna* şi *Ciulinii Bărăganului* în roluri de mică întindere.

(Am remarcat că interlocutoarea noastră pare că nu ştie să spună „am jucat" şi preferă o exprimare infinit mai modestă „am apărut".)

— ...Şi, de curînd aţi interpretat un rol principal din *Titanic Vals*. Cum vi s-a părut rolul, scenariul, filmul?

M.A.: Cînd regizorul Paul Călinescu m-a chemat să dau o probă pentru rolul Gena am fost nespus de bucuroasă. „Titanicul" în montarea Naţionalului, deşi venea la puţină distanţă în timp după un apreciat spectacol al Teatrului din Giuleşti, a „prins" în chip aproape neaşteptat. A devenit o piesă cu care se merge la sigur. Urmărind spectacolul în vederea ecranizării pe care o proiecta, Paul Călinescu a avut la început tentaţia să „împrumute" pentru film distribuţia în întregime şi chiar dacă n-a procedat astfel, el nu s-a sfiit să cheme la Buftea pe aproape toţi interpreţii rolurilor principale, cărora li s-a adăugat artistul poporului Grigore Vasiliu-Birlic, a cărui absenţă pare de neconceput într-o comedie romînească. Mi-am dat seama că trebuie să renunţ într-o clipă la tot ceea ce acumulasem, ca mijloace de interpretare, în zecile de seri cu „Titanicul", că trebuie să-mi recompun rolul, să-l adaptez severei optici a aparatului de filmat. Cred că din colaborarea cuplului Paul Călinescu-Tudor Muşatescu a rezultat un scenariu a cărui problematică depăşeşte valorile textului dramatic. Fără a schimba datele acţiunii, scenariul a sporit savoarea unor momente comice, a eliminat uşoara tentă desuetă, sesizabilă pe alocuri, concentrînd momentele-cheie. Filmul are (cel puţin aşa cred) faţă de piesă un plus de discreţie, iar personajele sînt acum mai vii, mai pline de căldură, mai omeneşti. Sîntem în faţa unui proces de refabricare şi regizorul a reuşit să interpreteze în chip original momentele cu adevărat dramatice şi cele de melodramă, comicul nedegajîndu-se numai din scînteietoare replici, ci din atmosfera generală a ecranizării.

— Ce va mai aduce ca noutate *Titanicul* în peisajul nostru cinematografic?

M.A.: O mare revelaţie. Un exemplu strălucit de reîmprospătare a mijloacelor actoriceşti: un nou Birlic.

— În ce filme aţi dori să jucaţi?

M.A.: Greu de spus. Aş voi numai ca rolul încredinţat mie să mă capteze cu totul, să mă epuizeze, să mă consume, să-mi îngăduie să mă relev. Indiferent, tînără sau vîrstnică, frumoasă sau urîtă, vreau să trăiesc cu autenticitate momente de viaţă, întîmplări, episoade, în care spectatorul să creadă.

— E singurul proiect cinematografic din... familie?

M.A.: Şi tata se gîndeşte la un film. A şi „mîzgălit" cîteva file, mi se pare. E vorba de un *Păcală*.

— Dar e un proiect fantastic! Un Păcală plăsmuit de geniul arghezian e, trebuie recunoscut, prea frumos... Îi urăm maestrului sănătate şi-o vîrstă de patriarh pentru ca, din miraculoasele retorte ale fastuosului său laborator poeticesc să se înalţe umbra de dulce viclenie a acestui Till Ullenspiegel valah — Păcală.

M.A.: Tata afirmă cu mîndrie că poporului nostru îi sînt sorocite zile de aur, că răsfrîngerea în universalitate a geniului romînesc a început să se facă tot mai mult simţită. Cred că întîia datorie a autorilor noştri de film este aceea de a da grai acelor idei exprimînd spiritul romînesc. Trebuie să ştim cu limpezime ce spunem despre poporul nostru, ce sîntem, de unde venim (tradiţiile noastre folclorice oferă uriaşe cîmpuri de investigare), în aceste filme trebuie realizată o oglindă precisă a vieţii, a timpului.

★

Sînt idei preţioase, formulate cu convingere de o slujitoare a ecranului, care, nerăsfăţată de interviuri, modestă şi harnică, încearcă să realizeze nu un plus de strălucire numelui său (muncă de sisif), ci creaţii viabile, rod al unei emoţii sincere. O aşteptăm într-o nouă ipostază, într-un nou film.

...Iar cînd filmul va fi gata...

Gheorghe TOMOZEI

8



9



10



marlene dietrich



cinema

PROFIL

Marlene Dietrich se numea Maria Magdalene von Losch. Tatăl ei, ofiţer prusac în garda imperială, „ar fi omorît-o, mai bine decît să o lase să se facă actriţă" — spunea d-na von Losch. Noroc că nu ea, Marlene, ci tatăl ei a fost omorît. În război. Şi frumoasa noastră, vlăstar al unei clici unice pe tot globul pentru morga şi ifosele sale feudale, a intrat în lumea rău famată a culiselor şi a studiourilor, încarnînd femei uşoare şi moravuri galante. Dar iată şi alt paradox. Această vampă, această super-hetairă, proclamată regină a sex-apeal-ului, a fost o demnă şi o mare cetăţeană a democraţiei universale. A refuzat toate briliantele şi necondiţionatele oferte ale naziştilor, renunţînd să se întoarcă din exilul ei voluntar. A îmbrăcat haina militară, a luptat pe frontul rezistenţei antihitleriste şi al eliberării, a fost decorată cu Legiunea de onoare şi Crucea Victoriei. Iar acum, anul acesta, la Berlin, cînd nişte gazetari o întrebau: „E adevărat că dumneavoastră aţi declarat că cea mai mare crimă este...", Marlene le tăie vorba, şi le continuă fraza începută spunînd: „...este să uităm, să nu păstrăm permanent trează amintirea ororilor hitleriste. Da. Asta am spus-o şi o repet". În filmul recent, al lui Stanley Kramer despre procesul de la Nürenberg, ea are un rol de frunte. Tot Marlene a rostit comentariul vorbit la recentul film antinazist: *Vulpea neagră*.

Populara Marlene a ştiut să creeze nu numai o serie de roluri rămase celebre, dar şi ceea ce se cheamă un personaj. Ştiţi ce înseamnă cuvîntul personaj. Înseamnă că Don Quijote e mai real decît Cervantes, Faust decît Goethe, Charlot decît Chaplin, Marlene decît Maria von Losch.

Rolurile Marlenei încep cu Lola-Lola, în *Îngerul albastru* şi se continuă cu o serie de roluri de femeie de moravuri mai mult sau mai puţin galante, care însă dă la un moment dat cu piciorul unei splendide situaţii materiale şi sociale, pentru a urma pe un om simplu, calic lipit pămîntului, dar în care găseşte nobleţe sufletească, gînduri cinstite, sinceritate, bunătate.

S-a repetat de multe ori că Marlene este făptura, că este creaţia regizorului Joseph von Sternberg. Nu este adevărat. Iar faptul că cea mai mare parte a carierei Marlenei e legată de aceea a lui Sternberg ar dovedi mai degrabă că filmele lui Sternberg sînt creaţia ei. Vreţi o dovadă? Iată mărturisirile Marlenei, mărturisiri care sfîrşesc cu vorbele „...fără Sternberg eu nu aş fi existat...", dar care începuseră cu următoarea uimitoare (şi exact contrară) poveste:

„Într-o seară, mă aflam la barul hotelului Eden, un fel de tîrg de fete, iarmaroc de artişti, piaţă de contracte. Acolo vin, după cină, gazetarii, scenariştii, directorii de producţie, regizorii. Se cade în fiecare seară să-ţi încerci norocul acolo, adică că rişti să fii băgată de seamă. Trebuie, acolo, să-ţi joci mica scenă mută. În seara aceea, mă aflam singură, cocoţată pe un taburet la bar, supraveghindu-mi mişcările, punîndu-mi în valoare cel mai bun profil posibil. În sală, nimeni prea interesant. Ba da. La o masă, Erik Pommer, cel mai mare producător de la U.F.A. Şi cu el, un om blond, mic de statură şi lat în umeri. Mă plec spre barman. Barmanul de la Eden, pe vremea aceea, ştia tot, putea tot: bookmaker, cămătar, negustor de stupefiante, codoş, informator monden, orice. — Cine-i ăla, cu Pommer? — Un regizor american. Face un film vorbit aici. Îl cheamă Sternberg, sau aşa ceva. — Cum? Sternberg? Von Sternberg? Care a făcut *Nopţi din Chicago?* Cel mai mare regizor din lume?! Nu mai aud ce spune barmanul. Simt. c-am să fac sigur ceva. Că trebuie, neapărat, să fac ceva. Propria mea fantezie avea să-mi fie călăuză. Îi fixez pe cei doi bărbaţi cu atîta intensitate, încît Pommer mă observă, mă recunoaşte, se apleacă spre Sternberg. Un reflex mă împinge. Gata, iată-mă, zîmbitoare, drept în faţa lor: — Bună seara, domnule









Pommer. Ei nu mă poftesc să şed. Dar Sternberg tot a ridicat niţel ochii către mine. Nişte ochi de un albastru spălăcit, stinşi, dar pe care nu poţi să-i uiţi. Asta a fost tot. Mă întorc la bar. Şi mă ţin cu greu să nu izbucnesc în hohote de plîns.

Trei zile după aceea, mă aflu pe scena teatrului, cîntîndu-mi romanţa, culcată pe umărul lui Hans Albers. Privirea mea rătăceşte prin sală. În banca întîi, omul cu ochi spălăciţi mă fixează. A doua zi, sînt chemată la studiourile U.F.A. În biroul lui Pommer, Sternberg îmi spune, cu indiferenţă şi fără să se uite la mine: — Aşaaa. O să filmez romanul lui Heinrich Mann: *Profesorul Unrath*. Eu am să-i zic *Îngerul albastru*. Un film pentru Jannings. O să facă o compoziţie formidabilă. E şi un rol de femeie. Fără importanţă. Nu ne trebuie vedetă gras plătită. Te-am văzut ieri la Eden, şi pe urmă la teatru. Cred că ai să te descurci.

Primele zile de lucru sînt atroce. Sternberg n-are ochi decît pentru Jannings. Nu se gîndeşte decît la personajul acestuia. Cînd şi cînd, filmează un cadru cu mine. Iute şi cu o perfectă indiferenţă. Eu aştept. Nu mă mişc de acolo. De dimineaţă pînă seară, şed cuminte, într-un colţ al decorului. Nu vorbesc cu nimeni. Mă uit la Sternberg cum lucrează. La fiecare mişcare pe care o face, el dă de o pereche de pete limpezi, ochii mei ţintuiţi pe el. Se întoarce, agasat. Pe urmă, exasperat. Purtarea lui cu mine devine insolentă, brutală: — Ce pofteşti să capeţi? N-ai talent. Nu încerca să joci. Fă numai ce-ţi spun eu. — Bine, domnule Sternberg. Mai tîrziu, simte o mică jenă faţă de mine, o mică sfială. Într-o seară, mă invită la masă. Dumneata nu eşti o femeie ca toate celelalte. Ce vrei? Ce aştepţi? — Ce vreau? Vreau să mă înţelegeţi, domnule Sternberg. Vreau să aveţi încredere în mine. Vreau să lucrez, să învăţ, să ajung.

— Da, îmi spune el. Şi eu a trebuit să lucrez mult, mult, ca să învăţ ceva. Ştiai c-am început ca lucrător? Ajutor laborant. Pe urmă, tăiam filmele pentru montaj. Pe urmă ajutam la montaj. Aşa m-am deprins să jonglez cu imaginile, să fac adevărate puzzle, să compun filme onorabile din orice secvenţă din scene oricît de stupide. Nimeni nu voia să-mi dea o şansă. Întîiul meu film l-am plătit făcînd nişte economii teribile. Fiecare metru de peliculă era un dejun mai puţin...

Sternberg se înduioşează. Se vede debutant, lihnit, batjocura Hollywood-ului. Atunci eu pornesc la atac. Îi vorbesc de rolul meu în Lola-Lola. Îi explic cum îl simt eu, ce vreau să fac eu dintrînsul. Îi mimez, acolo, pe loc, scene care nu existau în scenariu... Cîştig partida. Treptat, îl văd că se însufleţeşte, că înţelege, că mă priveşte. Îmi aduce obiecţii, eu le combat... S-a făcut tîrziu. Nu mai e nimeni în local. Zăpăciţi, chelnerii ne văd, ba sculîndu-ne, ba aşezîndu-ne, gesticulînd, mimînd... Scenariul *Îngerul Albastru* se schimbă. Rolul Lolei-Lola se schimbă. Acum el este rol de vedetă...

În zilele următoare, pe platou, Sternberg mă hărţuieşte, mă face să reîncep de zeci de ori o scenă. Marele Jannings rămîne cu gura căscată văzînd cum o necunoscută joacă alături de el, la egalitate. Noaptea, cînd toată lumea doarme, Sternberg, numai cu mine şi cu operatorul, mă face să turnez nesfîrşite prim planuri, mă chinuieşte, vede ochii mei umplîndu-se de lacrimi, vede cum oboseala muşcă în trăsăturile feţei mele, şi, cu un entuziasm sălbatic, strigă exploziv operatorului: — Dă-i drumu! Dă-i drumu!

...Niciodată n-am să uit ce-i datorez lui Sternberg. Dacă nu-l întîlneam, e sigur că n-aş fi făcut niciodată nimic".

În sensul acesta, da. Fără Sternnerg, Marlene Dietrich n-ar fi avut ocazia să creeze, ea, pentru Sternberg, un personaj pe care ea i l-a impus lui Sternberg, şi care avea să facă gloria amîndorura. Acest personaj creat de Marlene este inalterabil. Ca dovadă că René Clair, un cineast mult mai fecund, mai inventiv, mai creator decît Sternberg, atunci cînd a lucrat cu Marlene, a respectat, fără nici o schimbare, personajul cel vechi. Că i-a adăugat sute de frumuseţi noi şi pline de haz, e de la sine înţeles din partea lui René Clair. Dar au fost simple variaţii pe o temă intactă. Personajul din *Flacăra din New-Orleans* este acelaşi cu eroina din *Dezonorata* din *Morocco*, din *Şapte păcate*... Şi acest personaj aparţine exclusiv Marlenei Dietrich.

D. I. S.



Cronica

Ecranizare după Maurois



Ghinionistul



Musafiri ciudaţi pe Muntele de gheaţă



Judecătorul de minori



Haine aproape noi



Ecranizare după Maurois

Romanul lui Maurois „Climats" este una din acele cărţi unde autorul, plecat de la o idee admirabilă, o pierde pe drum, pentru ca să se ţină de o alta, mult mai banală, mult mai puţin interesantă. Din fericire, un tînăr regizor, Stellio Lorenzi, a reparat greşeala, şi dintr-un roman desigur onorabil, dar nu remarcabil, a făcut un film care va marca o epocă în istoria cinematografului, atît pentru originalitatea temei cît şi pentru delicateţea infinită a tratării. O delicateţă, îndrăznesc a spune: fără precedent.

Maurois ne zugrăvise, în două scheciuri juxtapuse, absurdele conduite ale geloziei, ingenioasele sofisme pe care gelosul le eşafodează. Nu-s rău făcute aceste pasaje din roman, unde eroul se chinuieşte de bunăvoie. Dar este ceva răscunoscut. Singura apariţie originală e aceea a Odilei, fiinţă mîndră şi demnă, care îşi adoră bărbatul, dar nu admite să fie tratată ca obiect de proprietate. Nu admite ca soţul ei să se socoată posesor pe faptele ei. Cînd el o descoase (şi asta o face tot timpul), femeia se închide în ea. Ceea ce îi dă, fără voia ei, un farmec de mister, care exasperează şi mai tare gelozia lui. Şi fiindcă gelozia e incurabilă, cei doi soţi se despart. El se reînsoară şi asta inaugurează un al doilea scheci, unde e vorba tot de anatomopatologia geloziei. De astă dată gelosul fiind cea de a doua nevastă. Aflăm în treacăt că Odile, în a doua ei căsătorie, nimerise peste un gelos şi mai zelos care, văzînd-o că persistă în pretenţiile de independenţă, în scandaloasa ei pretenţie de a nu fi sclavă, ci fiinţă umană, o părăseşte. Şi ea se sinucide.

Stellio Lorenzi a avut excelenta idee de a aşeza gelozia pe planul al doilea şi de a braca reflectoarele pe cealaltă problemă, pe eroica luptă a unei femei făcută pentru amor, care crede în amor, care ştie că adevăratul, singurul adevărat amor este fuziunea a două suflete unde ambii amanţi *dau* şi niciodată nu *iau*; că amorul înseamnă confidenţă reciprocă absolută, şi că cel mai mare duşman al dragostei este sentimentul de proprietate, care falsifică confidenţa prefăcînd-o în interogatoriu inchizitorial.

Izbînda lui Stellio Lorenzi a fost deplină şi magnifică. A dat la o parte tot balastul de paradoxe răsuflate despre gelozie şi a clădit superbul personaj al lui Odile, care trăieşte şi moare ca un combatant viteaz, pentru onoarea de a fi o fiinţă liberă. Moare glorios. Moare pe cîmpul de luptă. Al luptei împotriva celor mai odioşi insultători ai sufletului uman, aceia care calcă în picioare imperativul categoric kantian: „consideră persoana umană ca pe un scop, nu ca pe un mijloc"; care calcă în picioare imperativul categoric marxist: omul este o fiinţă, nu este o marfă.

Regizorul şi-a dat seama că pentru a picta un asemenea personaj, făcut din tăceri şi uitări, din refuzuri de a vorbi şi din dispreţ pentru judecătorii de instrucţie ai intimităţilor personale, trebuia lucrat cu dialoguri multe şi uimitoare. Fraze unde, cu o instinctivă ingeniozitate, eroina nu spune nimic, dinadins nimic. Superb refuz de a nu da socoteală celui ce se crede proprietar de suflete. Şi cum Odile, pe de altă parte, adoră şi admiră pe acest om odios, dialogurile iau o tentă de tristeţe şi dezolare, îndulcind baza lor de ciudă şi orgoliu. Aşa stînd lucrurile, Lorenzi şi-a dat seama că trebuie să găsească el dialogurile aflate în deficit la Maurois. Maurois preferase procedeul practic şi aşa de economicos al definiţiei. Iată „fişa" antropometrică întocmită de el pentru Odile: „Niciodată nu-mi povestea nimic de bunăvoie, aşa cum fac femeile vorbăreţe, femeile cu mintea transparentă, care spun tot ce au făcut în lipsa mea. Dacă-i puneam o întrebare, îmi răspundea în cîteva cuvinte, aproape totdeauna obscure. Ce spunea nu-mi permitea niciodată să-mi reprezint în mod satisfăcător succesiunea faptelor. Cineva zicea despre ea că e mitomană. Nu-i adevărat. Mai tîrziu însă am înţeles de ce se spunea despre ea aşa. Avea un fel nonşalant de a relata faptele un lasă-mă-să-te-las în felul ei de a povesti... Şi un dispreţ al exactităţii!... Cînd, surprinsă de neverosimilitatea vreunui detaliu povestit, o interogam, ea se închidea ca un şcolar căruia profesorul i-a pus o întrebare prea grea".

Din păcate, un film nu poate, sau, în sfîrşit, nu poate decît foarte greu folosi procedeul definiţiei. Maurois explică ştiinţific. Scenaristul, „adaptatorul", va traduce asta în fapte şi în dialoguri. Va fi nevoie în adaptarea *cinematografică*, de mult mai multe dialoguri decît erau în opera *literară*. Lorenzi a înţeles asta. Şi a triplat numărul dialogurilor. El era şi regizor, şi scenarist, şi „adaptator". Dar nu i s-a părut deajuns. A mai recurs la încă trei colaboratori. Numai pentru dialoguri: la Alain Ducaux, la B. de Fallois, la Michèle O'Gler. Amplificînd dialogul, a făcut opera încă şi mai cinematografică, mai ales că a folosit acel dialog tipic cinematografic în care omul nu-şi spune tot gîndul. În viaţă avem uneori o sumedenie de nobile motive să procedăm aşa: cruţarea unei dureri pricinuite altuia, decenţa care ne povăţuieşte să nu ne strigăm intimităţile în stradă, nobila dorinţă de a nu periclita prin indiscreţii o întreprindere valoroasă, în sfîrşit, cazul lui Odile, apărarea dreptului la independenţă sufletească, refuzul de a se lăsa veşnic tratat ca inculpat la interogatoriu (un prost, al cărui nume îmi scapă, mă acuza o dată că preconizez ipocrizia în cinematograf!).

Astfel, autorii filmului desfăşoară un şir nesfîrşit de schimburi de cuvinte care toate arată sugestiv, tulburător, dramatic, lupta Odilei împotriva indiscreţiei proprietare, împotriva indelicateţei amorului burghez. Şi nu numai dialogurile „noi" dar şi cele existente deja în roman au fost îmbunătăţite în sensul adevărului şi emoţiunii. Astfel, în scena în care se despart, Odile îi spune lui Philippe: „Nous sommes bien malheureux!". Cititorul lui Maurois va înţelege imediat de ce şi unul şi altul sînt nenorociţi. El, pentru că o pierde pe ea. Ea, care are pentru el o imensă afecţiune, e nefericită să-l vadă că suferă, să vadă că tocmai ea îi aduce această suferinţă... Limpede, nu? Sigur că nu. Dimpotrivă. Complet fals. Fraza Odilei înseamnă cu totul altceva. Înseamnă că el e nenorocit pe toată viaţa, căci pe viaţă e condamnat, ori de cîte ori va iubi, să se zvîrcolească în chinurile de iad ale geloziei, suferinţă care nu cunoaşte remediu nici sfîrşit. Iar ea, ea este nefericită pentru cu totul alte pricini. Ea este blestemată, este osîndită să lupte pentru o cauză care, de-a lungul nenumăratelor dureri duce la înfrîngere şi moarte. După cum vedem sensul frazei spuse de misterioasa Odile este altul decît cel pe care îl pricepe cititorul. Este acela pe care măiestria lui Lorenzi şi geniul artistic al Marinei Vlady îl dezvăluie tulburător. Tulburător, dar nicidecum tulbure, ci limpede ca ziua.

Fiindcă filmul e aşa de frumos, îmi voi permite să semnalez cum autorii au scăpat ocazia de a pune în valoare o frumuseţe care există în roman şi care, în film, a fost insuficient folosită. În film, Odile stă întinsă pe covor, cu gramofonul aşezat pe podea. Ascultă un celebru poem de Swinburne, care se termină cu vorbele: „Şi chiar cel mai



obosit dintre rîuri, îşi găseşte, undeva scăparea în mare". Este aici un mic plagiat. Aceste versuri le citeşte şi Martin Eden, eroul lui Jack London; aceste versuri îi arată clar că sinuciderea e cea mai simplă scăpare. Martin Eden închide cartea, spunînd: „Sigur, asta e!". Şi se aruncă liniştit, din transatlantic, în Atlantic. Dar să revenim la film. Aici sîntem lăsaţi să auzim toată strofa. Philippe intră pe ultimele versuri. Şi o aude pe Odile suspinînd: „Comme c'est joli!". O spune cu atîta căldură şi durere, încît simţim că nu-i aci doar aprobare, ci adeziune, adeziune completă la teribila gîndire din poem. E foarte frumos făcut, cinematografic vorbind. Mai ales pentru spectatorul francez sau englez care cunoaşte deja poemul, sau care în tot cazul ştie englezeşte. Dar spectatorul străin? El pierde toate aceste frumuseţi. Deşi ar fi destul de uşor să i le redăm. Iată cum. Cînd zice: „Comme c'est joli", Odile ia o carte de pe covor. Răsfoind-o, găseşte imediat pagina căutată. Apoi, dă cartea deschisă lui Philippe, arătîndu-i locul pe pagină; apoi pune la loc acul pe disc. Acum gramofonul se aude încet, în timp ce în prim plan, avem pagina cărţii, cu textul englez. Iar vocea lui Philippe murmurînd, pe franţuzeşte, textul din carte pe care el se amuză să-l traducă. Acest adaos vorbitor se poate face în orice limbă, pentru toate ţările unde filmul se va proiecta. Cu funcţie de comentariu vorbit. Atunci vom înţelege deplin sinistra tragedie viitoare a cuvintelor lui Odile: „Comme c'est joli!".

Dar mă opresc. Termin reamintind că foarte, foarte multe sînt lucrurile de prisos, ba chiar stricătoare, pe care filmul le-a eliminat. În deosebi tratarea în formă de „dublu-scheci". Scheciul nr. 2, acela al geloziei Isabellei, a doua nevastă a lui Philippe, este total neinteresant şi perfect inutil. Dispărînd tratarea în dublu panou, dispare şi justificarea titlului: *Climats*, care încetează de a mai avea vreun sens.

D. I. SUCHIANU

A doua căsătorie a lui Philippe nu e nici ea mai fericită (Emmanuèle Riva şi J. P. Marielle).



Marina Vlady şi J. P. Marielle.

Ghinionistul

Tipul clasic de încurcă-lume, neîndemînatecul, neisprăvitul căruia toate îi ies pe dos, se îmbogăţeşte cu un confrate englez din zilele noastre, un Păcală modern avînd ca trăsătură specifică o atracţie irezistibilă pentru tehnică şi minunile ei curente. Unde vede o încrengătură de şuruburi, soldatul Wood se simte atras ca de un magnet şi pluteşte — fatal — către o inevitabilă catastrofă tehnică. La baza aviatică din Banwell se fac ultimele pregătiri înainte de lansarea unei rachete experimentale: o misionară uscăţivă invocă patetic dorinţa de pace a Albionului cînd, deodată, fraza creştinească e întreruptă şi porumbelul de aluminiu îşi ia prematur zborul, însoţit de un zgomot asurzitor şi un fum mai puţin alb decît intenţiile paşnicei adunări. Ce se întîmplase? Printre butoanele de comandă se încurcase Wood, Wood ghinionistul care nu are altă vină decît că iubeşte prea tare şuruburile şi comutatoarele. La intervenţia lui miraculoasă, encefalograful pune în trepidaţie pe medic şi nu pe pacient; automatul de spălat vase bombardează cu bucăţi de porţelan popota, telefonul interceptează convorbiri secrete de stat, o şalupă se scufundă cu comandant cu tot, avionul „pilotat" de Wood intră în hangar fărîmînd patru Viscount-uri ultimul tip, 500 de kilometri de cîmpie aridă sînt inundaţi punînd în pericol o bază militară, galoanele unui viitor colonel, reputaţia unui cabinet ministerial, ba chiar stabilitatea unui guvern.

Cînd pagubele provocate de candidul Wood se ridică la cifra de 5 milioane lire sterline, „mai mult decît costă statul englez întreţinerea unui batalion de spioni" (cum afirmă un comandant furios), Wood e declarat pericol naţional şi căutat în întreaga regiune cu maşini blindate şi helicoptere.

Comedia lui Don Chaffey e construită pe sistemul bulgărelui ce



Acesta e fiorosul Wood, Wood vandalul, Wood spărgătorul de avioane, scufundătorul de şalupe, inamicul public nr. 1, marele pericol naţional...

antrenează avalanşa rîsului, situaţiile merg gradat — nu toate în progresie artistică, dar sigur într-una indicînd creşterea gravităţii „pericolului Wood". Exagerările nu deranjează, hiperbola avînd în comedie legitimitatea ei. Deranjează mai mult inegalitatea consistenţei comice a multor momente şi o anume diluare chiar în interiorul aceluiaşi moment; scenariştii (Jack Davies şi Hugh Woodhouse) nu ştiu să se oprească la timp cu anecdota şi prin aceasta îşi torpilează poanta. Există un simţ al timpului comic care imprimă ritmul gagului — absolut indispensabil — aici neglijat. Deseori acţiunea trenează, alteori glumele îşi pierd prospeţimea pentru că apelează prea evident la modelele clasice pe care nu le atinge. Cînd Wood nimereşte în carlinga unui avion şi începe o acrobaţie disperată deasupra pistei de decolare, ne amintim de *Stan şi Bran aviatori fără voie* în care hazul situaţiei era exploatat la maximum. Aici raidul e anemic şi bîlbîit, fără să fie suficient de ridicol; în afara cîtorva viraje ameninţătoare pentru asistenţa de pe pistă şi de o intrare furtunoasă în hangar, soldată cu sfărîmarea a patru aparate ultimul tip, momentul trenează, vlăguit de comic. Un anume conformism — să-i zicem britanic, deşi el n-are naţie — ostoieşte pe drum nişte bune intenţii satirice la adresa ofiţerilor în goană după galoane, a slugărniciei sau imbecilităţii subalternilor. Jimmy Edwards „ghinionistul" nu-şi imită confraţii consacraţi (Jerry Lewis sau Norman Wisdom) şi bine face. Are un farmec propriu ce compensează lipsa de inedit a multor situaţii.

Alice MĂNOIU

Judecătorul de minori

Să vorbeşti despre delicvenţa juvenilă pe un ton dulceag şi conciliant, e ca şi cum ai turna sirop în saramură. Dacă nu vă puteţi imagina rezultatul, îl puteţi afla în *Judecătorul de minori*. Veţi constata ce eficacitate fără egal poate avea „duhul blîndeţii" în reeducarea tinerilor care se abat de la drumul drept şi veţi fi îndemnaţi să credeţi că ajunge să ştii cum să-i „iei" pe vinovaţi pentru a preface în îngeri chiar şi pe cei mai recalcitranţi. Ce bune şi simple ar fi toate dacă s-ar petrece într-adevăr aşa cum le arată această peliculă vest-germană!

Numai că realităţile infirmă optica trandafirie, mistificatoare a filmului. Iar protagonistul, popularul actor Heinz Rühmann (pe al cărui farmec personal, amestec de bonomie şi umor, realizatorii au mizat în chip vădit) nu pare de loc la largul lui în ipostaza propusă de scenariu. Cu bunele lui intenţii moralizatoare, cu naivitatea lui duioasă şi cu stăruinţa dovedită în



Unul din rarele momente reuşite ale *Judecătorului de minori*. Omul legii înfruntă banda derbedeilor, porniţi pe hoţie şi şantaj.

îndreptarea greşelilor nu prin pedeapsă, ci prin înţelegere, încredere şi răbdare, judecătorul Ferdinand Bluhme, om de o cinste ireproşabilă, obţine poate simpatia spectatorilor, dar nu şi adeziunea lor. Căci tot ceea ce întreprinde el rămîne — în ciuda generozităţii sufleteşti — demodat şi fără sorţi de izbîndă într-o lume în care cinstea şi dreptatea nu se pot impune în nici un caz graţie predicilor şi bunei credinţe.

Evoluţia relaţiilor dintre acest brav şi cumsecade apărător al dreptăţii cu ambiţii de educator blajin şi frumoasa adolescentă pe care o recuperează moral (în fond însuşi miezul subiectului) decurge pe ecran fără o susţinere psihologică cît de cît convingătoare. Dar dacă principalii interpreţi (Karin Baal, alături de Heinz Rühmann) au încercat să acopere aceste goluri, regizorul Paul Verhoeven a trecut uşor peste ele, întărind impresia de conformism pe care o lasă filmul.

Problematica abordată în *Judecătorul de minori* impunea, fără a admite compromisuri, o tratare plină de răspundere, pe măsura acuităţii datelor privind delicvenţa în rîndul tineretului, înregistrate negru pe alb de senzaţionale statistici în ţările capitaliste.

Mihail LUPU



O şarjă spectaculoasă într-un frumos decor de munte (*Musafiri ciudaţi pe Muntele de gheaţă*).

Musafiri ciudaţi pe Muntele de gheaţă

Producţia chineză *Musafiri ciudaţi pe Muntele de gheaţă* îmbină caracterele filmului poliţist cu al străvechii drame muzicale chineze.

Acţiunea de spionaj, împletită cu o duioasă poveste de dragoste, se petrece prin 1950, cînd gomindaniştii au încercat o lovitură subversivă. În centrul atenţiei se află două femei cu acelaşi nume şi un grup de ostaşi ai armatei de eliberare în misiune pe piscurile sălbatice ale munţilor. Obiectivul militar — apărarea unui punct strategic important, — este dublat de un obiectiv politic: păstrarea bunelor relaţii cu populaţia, ciobani tadjici şi întărirea încrederii acestora în armată. În ambele ţinte încearcă să lovească deodată gomindaniştii prin introducerea unui spion. Acesta e frumoasa Kulandam, soţia unui tînăr cioban tadjic, care încearcă să corupă un soldat, îndrăgostit de ea. Început idilic, cu o pitorească nuntă, filmul se încheie cu cavalcade şi lupte în timpul unei furtuni cu spectaculoase avalanşe pe muntele cel veşnic îngheţat.

Acestea sînt elementele de film dinamic, actual. Dar adesea filmul se întrerupe, eroii încep, ca în vechile drame să-şi explice sentimentele şi gîndurile prin cîntece, sau monologuri. Tradiţionala mască, element specific teatrului vechi, pare a fi înlocuită printr-un element propriu ecranului: prim planul, care urmăreşte mimica foarte accentuată a personajelor. Tînărul cioban are permanent întipărită parcă o mască a prostiei, tatăl, una a bunătăţii, soldatul a dîrzeniei, spionul, un rictus răutăcios etc. Ca în teatrul tradiţional, fiecare erou personifică un anumit tip uman, schiţat liniar, fără joc de umbre şi lumini: femeia „ca un şarpe", bătrînul înţelept, ostaşul care pune datoria mai presus de orice etc. Comportarea lor egală, fixată între nişte coordonate precise, poate fi prevăzută aproape matematic.

Regizorul Ciao-Hsin-Şui nu şovăie să transpună pe ecran chiar unele quiproquouri preluate din drama clasică. Aşa, de pildă, deşi tînărul ostaş Amir o iubeşte pe Kulandam cu o dragoste constantă şi puternică, el o va confunda pur şi simplu pe iubita lui cu falsa Kulandam, spioana.

Asamblarea de elemente vechi şi noi nu e însă aici un simplu experiment gratuit, un joc de cuburi şi culori îmbinate la întîmplare. Ideea regizorului corespunde unui scop cultural: de a perpetua elemente ale tradiţiei clasice, îndrăgite de poporul chinez, adaptîndu-le temelor vieţii contemporane, cu eroi ai zilelor noastre.

M. ALDEA



Domnişoara Roza e mîndră de frumuseţea ei trecută şi banii prezenţi.

Haine aproape noi

Regizorul polonez W. Haupe a atacat în *Haine aproape noi* (ecranizare a nuvelei „Rosa" de Jaroslaw Iwaszkiewicz) o temă ce permitea realizarea unui film mare. Dezumanizarea ţăranului însetat de bani şi pămînt nu reprezintă o idee nouă, dar nenumăratele ei faţete, rezonanţele tragice pe care le poate conţine sînt premise sigure pentru crearea unei opere remarcabile.

„Domnişoara" Roza, femeie coaptă, se reîntoarce în satul ei după o îndelungă absenţă. Anii petrecuţi la Varşovia, ca servitoare, nu i-au oferit nici o satisfacţie, în afară de aceea a agonisirii unei sume oarecare de bani. Ajunsă în sat (sîntem în 1928), Roza vrea să ducă o viaţă tihnită, îndestulată. Instinctul sexual refulat se redeşteaptă cu tărie în ea. Vrînd să se

răzbune parcă pe anii irosiţi în mizerie, Roza îşi aţinteşte ochii asupra unui adolescent, Ignacy Bona. Băiatul iubeşte o femeie tînără, dar banii Rozei au o putere de magnet asupra lui. Roza încearcă să-l cucerească pe Ignacy cu bani, băiatul renunţă la dragoste pentru bani. Oamenii din sat, săraci lipiţi, asistă liniştiţi la încheierea tranzacţiei, unii dintrei ei invidiindu-l chiar pe Ignacy. Elementul concret care pecetluieşte căsnicia constă într-un rînd de haine noi, dăruite de Roza viitorului ei bărbat. Fericirea femeii e iluzorie, ea durează mai puţin decît o haină nouă. Ignacy tînjeşte după Zovka, se îmbolnăveşte de diabet şi, curînd, trage să moară. Spiritul practic al Rozei e mai puternic decît afecţiunea pentru bărbat. Fiindcă Ignacy refuză să treacă bucata lui de pămînt pe numele ei, drept recompensă pentru banii irosiţi pe medicamente şi hrană, femeia se decide, fără remuşcări, să-şi izgonească soţul. Îl ridică de pe pat, îl trînteşte pe muribund într-o roabă — aceasta e, de altfel, cea mai bună scenă din film — şi porneşte cu el pe uliţele satului, pînă în faţa casei familiei Bona, unde îl răstoarnă în ţărînă, abandonîndu-l.

Există în *Haine aproape noi* o violenţă nedisimulată, grefată pe comentariul lucid, uneori ironic al autorilor filmului. Faptele relatate sînt crude, absurde, ele se supun unor legi de viaţă implacabile, dure şi inumane, neintuite de eroi şi împotriva cărora aceştia nu sînt în stare să lupte. Revenită la oraş după moartea lui Ignacy, Roza primeşte cu bucurie propunerea mamei răposatului de a-l lua ca soţ pe fiul cel mic. Filmul se sfîrşeşte cu o imagine de prim plan: Roza ne aruncă o privire triumfătoare, încrezătoare în noua ei „fericire". Permanenţa erorii, incapacitatea personajelor de a extrage concluzii viabile din propria lor experienţă este dureroasă, demonstrînd dorinţa omului menţinut în stare de primitivitate, setea lui de a se înfrupta din bucuriile vieţii, refuzul feroce al atrofierii prin sărăcie sau singurătate.

Teza este ilustrată mai ales prin destinele femeilor din film, aprige şi necruţătoare. Bărbaţii în schimb sînt slabi, neajutoraţi, dornici de viaţă uşoară. W. Haupe îşi disecă eroii cu luciditate, punînd sub lupă animalitatea din ei, neexaltînd-o dar şi necondamnînd-o. În aceste condiţii, consecinţele tragice ale comportării lor sînt estompate, emoţia — extirpată, valoarea generalizărilor — atenuată.

Intuirea mai complexă de către regizor a psihologiei eroilor, evitarea unor fapte neverosimile, sau a supralicitării violenţei conţinute de situaţii vădit exagerate ar fi conferit filmului polonez mai mult echilibru şi realism.

M. T.



Mata-Hari agentul H-21





După filmul al cărei vedetă a fost acum mulţi ani Greta Garbo, personajul celebrei spioane va fi din nou transpus pe ecran, de data asta în interpretarea actriţei franceze Jeanne Moreau.

„Nu am avut intenţia de a face un film de reabilitare şi nici un film-anchetă" (Mata-Hari este sau nu vinovată?), a declarat regizorul Jean-Louis Richard într-un interviu recent. „Am rămas, din acest punct de vedere, fideli legendei create în jurul aventurierei. N-am căutat adevărul istoric — în afară de atmosfera epocii, necesară impresiei de autenticitate, Franţa anilor 1917. Restul poveştii ţine de fabulaţia autorilor (Jean-Louis Richard şi François Truffaut). Noi am dorit să facem în primul rînd portretul unei femei. Ceea ce nu înseamnă că am evitat suspensul. Dimpotrivă. Am pus pe seama lui Mata-Hari nişte acte de o mare îndrăzneală pe care destinul ei adevărat nu i le-a prilejuit niciodată".

Protagoniştii filmului, alături de Jeanne Moreau, Jean-Louis Trintignant (în imaginile noastre), Claude Rich şi Frank Villar.



UNIATEC VI

„Evoluţia recentă a mijloacelor tehnice specifice cinematografiei şi posibilităţile de orientare în interdependenţa cu televiziunea". Titlul acesta exprimă conţinutul temei căreia timp de patru zile i-au fost dedicate referate şi discuţii fructuoase în cadrul celui de al VI-lea Congres al Uniunii Internaţionale a Asociaţiilor Tehnice Cinematografice (UNIATEC), desfăşurat în luna octombrie la Milano. Acest titlu sună oarecum ciudat; asta şi pentru faptul că sîntem obişnuiţi să privim activităţile din domeniul cinematografiei şi televiziunii, ca activităţi adeseori paralele şi uneori în anumite condiţii chiar concurente.

Televiziunea a preluat ceea ce tehnica cinematografică acumulase timp de decenii, tot procesul de producţie cinematografică, începînd cu pelicula virgină şi terminînd cu copiile de difuzare. Televiziunea nu a rămas însă datoare cinematografiei. Necesităţile ei au „profesionalizat" formatul de 16 mm, „abandonat" înainte amatorilor şi o dată cu el tot utilajul tehnic destinat acestuia. Cerinţelor realizatorilor din televiziune de a fi prezenţi peste tot, de a fi extrem de operativi, constructorii le-au răspuns prin a le oferi aparate de dimensiuni din ce în ce mai reduse, din ce în ce mai uşoare, care să deranjeze cît mai puţin subiectul filmării. Se poate spune că majoritatea progreselor realizate în tehnica filmului în ultimii ani se datoresc exigenţelor televiziunii şi cinematografia nu a avut decît de cîştigat preluînd în folosul ei aceste realizări.

În afara unor referate cu caracter tehnic, în cadrul congresului UNIATEC s-au prezentat şi noutăţi tehnice, realizări concrete. Este interesant de remarcat că toate răspund unor necesităţi stringente, atît ale cinematografiei, cît şi ale televiziunii.

Tehnica iluminatului cinematografic, rămasă mult timp neschimbată, trece în ultima vreme printr-o adevărată revoluţie. Lămpi de mărimea unui stilou emit fluxuri luminoase egale cu cele date de lămpi incandescente clasice, al căror volum este de 70—100 ori mai mare. Introducerea vaporilor de iod în baloanele lămpilor cu incandescenţă a săvîrşit această adevărată minune materializată în aşa-numitele Lămpi cuarţ cu ciclu iod.

La un proces continuu de miniaturizare asistăm şi în domeniul aparaturii destinate prizei sincrone de imagine şi sunet. Este consecinţa dorinţei realizatorilor de film de a înregistra direct pe peliculă şi pe bandă de magnetofon aspecte cît mai diferite şi mai caracteristice din existenţa noastră cotidiană.

Folosind pelicula cu lăţimea de 16 mm, care prezintă mai puţine dificultăţi, televiziunea beneficiază deja de camere de luat vederi sincrone, portabile, foarte silenţioase, care cîntăresc numai cîteva kilograme. Tributară formatului de 35 mm şi unor formate mai mari pe care le foloseşte, cinematografia a rămas aici în urmă.

În ceea ce priveşte aparatura sincronă de înregistrare a sunetului în exterior, ea este aceeaşi şi în cinematografie şi în televiziune: magnetofoane tranzistorizate, cu bandă de 6,35 mm, care cîntăresc doar cîteva kilograme şi asigură un sincronism perfect al imaginii cu sunetul. S-a realizat eliminarea cablului care leagă microfonul de magnetofon. Cel care înregistrează sunetul se poate mişca liber, deoarece el poartă pe lîngă microfon şi o staţie de radioemisie miniatură, cuplată cu acesta. Magnetofonul care poate fi aşezat la depărtări de zeci şi chiar sute de metri este prevăzut cu un mic aparat de recepţie care „captează" semnalul trimis de emiţătorul în miniatură şi îl „livrează" benzii magnetice.

În acelaşi aparat, de construcţie recentă, au fost încorporate atît casetele cu film virgin, cît şi un tub videocaptor de televiziune. În acest mod, cineaştii pot lucra concomitent cu mai multe aparate care „privesc" subiectul filmării din unghiuri diferite. Urmărind imaginile pe telereceptoarele respective, regizorul comandă de la distanţă, după dorinţă, pornirea unui aparat de luat vederi sau a altuia; astfel se realizează — în linii mari — montajul filmului chiar în momentul filmării.

Cîteva referate, rod al unor studii îndelungi, s-au ocupat de condiţiile în care trebuie să fie prelucrate în laborator copiile de film pentru ca vizibilitatea lor pe micul ecran să fie cît mai bună. De aceea referatul care a prezentat invenţia romînească ce realizează litere lizibile pe orice fond de film, destinat proiecţiei în televiziune, a fost primit cu mult interes de participanţii la congres.

Toate cele de mai sus, completate cu elemente pe care spaţiul nu-mi permite să le redau, m-au făcut să consider la sfîrşitul congresului că tema lui a fost enunţată cu oarecare prudenţă. Lucrările Congresului au arătat de fapt că orientarea interdependentă a mijloacelor tehnice ale cinematografiei şi televiziunii a trecut de mult din faza de posibilitate în cea de realitate.

Ing. Marin ALEXANDRU

Sarea vieţii...

este titlul unei noi comedii americane realizată de Norman Jewison. O intrigă originală, vioaie, plină de peripeţii hazlii. Filmul este rapid, gagurile bine înlănţuite, situaţiile pline de fantezie. Beverly Boyer, mamă devotată a doi copii, îşi conduce gospodăria cu tact şi economie şi formează împreună cu soţul ei, doctorul Gerald Boyer, un cuplu fericit, dar perfect anonim. Pînă în ziua în care întîmplarea o transformă pe anonima Beverly într-o adulată vedetă de televiziune, acaparată de admiratori. S-a terminat cu paşnica viaţă de familie! Foarte înzestrata şi nuanţata actriţă Doris Day (Beverly Boyer) ştie să dea rolului umorul şi fantezia pe care-l merită. În fotografiile alăturate scene din film interpretate de Doris Day, James Garner şi Anne Newman.







Georges Sadoul

Incursiune în cinematografia viitorului

Fiecare știe că în 1964 mari manifestări în diferite țări au comemorat centenarul aniversării lui Louis Lumière — și în același timp a 70-a aniversare a *Cinematografului* său la care a început să lucreze pe cînd avea 30 de ani, adică în cursul verii 1894. Astăzi, în anul 2004 nici o ceremonie nu a marcat cea de a 110-a aniversare a cinematografiei.

Pentru că ați cerut decanului istoricilor de cinema cum sînt eu considerat de la o vreme, să retraseze evoluția cinematografiei în cursul ultimilor 40 de ani, voi începe prin a vorbi, adresîndu-mă în deosebi tinerilor lectori, despre ceea ce numim în mod curent GEOFILMUL, adică geografia cinematografiei.

Rectificări și adăugiri

În 1949, pe cînd publicam prima ediție a „Istoriei cinematografiei" informațiile mele despre cinematografiile indiană și japoneză nu ocupau mai mult de o pagină, deși aceste cinematografii se și situau printre cele mai importante din lume. Mi-au trebuit 5 sau 6 ani pentru a completa aceste informații și a le acorda un loc de cinste în cartea mea.

Tot astfel, reluînd în 1980 ediția mea din 1963, am fost foarte surprins să văd că această „Istorie a cinematografului mondial" nu a consacrat mai mult de 4 pagini cinematografiilor din Africa neagră. Dar puteam eu oare să știu atunci că în 1973 va apare acea avalanșă de filme „negre" sub lonzica „Filme în culori pentru oamenii de culoare"? Această producție a atins curînd 1 250 de lungi metraje pe an vorbite în batu, amharic, swahili, mending, uluf și alte 10 limbi.

Snobii au devenit foarte repede apărătorii acestor noi școli, în timp ce francezii se entuziasmau pentru simțul culorii la Mendingi iar americanii se dădeau în vînt după filmele vorbite în amharic din pricina simțului deosebit pentru ritm și a umanismului din ele. Au fost necesari mai mulți ani pentru ca cinematografia din Bantu să atragă un alt public decît cel amator de noi încercări și căutări, dar succesul ei a fost curînd atît de considerabil încît Oscarul pe anul 1980 a fost atribuit realizatorului Zoulou Usman Sembud pentru nemuritoarea sa capodoperă intitulată *Kasatabubu*.

Nu încape îndoială că stilul său foarte proaspăt și original a exersat o mare influență asupra cineaștilor din lumea întreagă, în deosebi asupra celor din New York, Manilla, Tokio, Samarkand, București, Alger și Rotterdam, dar eu continui să consider foarte exagerată exclamația criticului de la New York Times: „acest Zoulou este în același timp un nou D.W. Griffith și un nou S.M. Eisenstein. Importanța acestui tînăr african depășește pe cea a strămoșilor săi sovietici și americani. Noi nu ne aflăm în fața *Nașterii unei națiuni*, ci a *Resurecției artei filmului*".

În ceea ce mă privește, eu prefer lui Usman Sembud oricît de genial ar fi el pentru școala Zoulou, minunatele filme realizate din 1980 încoace de către realizatorii incași ai „școlii lui Cuzco" din Peru, pentru că în opera lor se găsește tot rafinamentul tradițional al unei civilizații vechi de 20 de milenii. De altfel, Qezocatl Ramos și Umimumbu Michupichu au egalat încă de acum 25 de ani, rafinamentul unui Mizoguchi și Ozu, strămoși ai cinematografiei japoneze, ca și al remarcabilului realizator indonezian Murindiah Retna, pe atunci în plină desfășurare a tinereții sale și a geniului său tumultos.

Din 1980 moda a trecut de partea regiei de film indiene, dar eu prefer filmele experimentale dirijate la Yucatan de către un grup de tineri Maya, deși tendința lor spre efectele mari riscă să transforme mîine Chetumal, către care aleargă de pe acum nenumărate staruri, în ceva asemănător cu ceea ce a fost Hollywood în jurul anilor 1936.

Trebuie să notez de asemenea că producțiile Dayak din Borneo se bucură actualmente de un succes considerabil nu numai în India, Madagascar sau Novosibirsk, dar chiar și în Chile și Alaska. Din păcate lipseam din Paris cînd Cinemateca franceză a prezentat, cu un mare succes, 40 de filme dayace într-o sală de proiecție de 15.000 locuri, construită pe locul unde odinioară se afla Teatrul Național Popular al lui Jean Vilar. Acest omagiu adus școlii din Borneo și succesul lui au coincis cu momentul în care s-a anunțat că Muzeul cinematografiei care de cîțiva ani ocupă întregul Palat Chaillot a atins în anul 2004 mai mulți vizitatori decît Louvrul și Turnul Eiffel la un loc.

Televiziunea pe 4 pereți

Sînt fericit că azi nu-și mai amintește nimeni (decît ca de un vis urît) de pasiunea care i-a apucat pe spectatorii din Anglia, Statele Unite, Uniunea Sovietică, Japonia, Brazilia, China și India (pentru a nu vorbi decît de cîteva țări mai mari) pentru **Televiziunea pe 4 pereți.** În unele din aceste țări acest nou soi de televiziune a dus la închiderea a mai mult de jumătate din sălile de cinematograf zise „pentru 4 pereți". Sloganul „lumea proiectată pe cei patru pereți ai dvs." a fost realizat cu ajutorul proiecțiilor în culori, cu sunet stereofonic, retransmise pe tot pămîntul datorită tehnicienilor aflați pe lună, iar pămîntenii puteau să-și aleagă programele dorite dintre cele 200 emise de către stațiile de pe cele 4 continente. Reamintesc în legătură cu aceasta că primele încercări ale TVM (televiziune murală) au avut loc în 1970 iar procedeul s-a răspîndit după 1976, concurînd cu ușurință TVP (televiziunea pe plafon).

Succesul TVM a fost enorm mai ales la copii iar cum erau mari certuri în familii pentru că nu se hotărau ce program să aleagă, s-a recurs la transformarea automobilelor vechi scoase din uz în săli pentru TVM. Dar această perfecționare a ceea ce era încă numit în 1970 „micul ecran" a dus la o asemenea claustrofobie încît procedeul a fost repede abandonat. Cu atît mai mult cu cît el a fost bătut și de acea teribilă nouă generație a anilor 1995 care și-a scandalizat părinții adoptînd perucile pudrate „Ludovic XV", jabourile cu dantele și pasiunea pentru lanternele magice ca și pentru filmele mute în alb și negru ale lui Charlie Chaplin, Max Linder și Mack Sennett. Influența lor a contribuit mult la abandonarea de către marele public a formelor moderne ale televiziunii și readucerea lui în sălile obscure. Televiziunea a contra-atacat cu TV 4M 3D (televiziune pe patru pereți în trei dimensiuni) dar procedeul a creat un asemenea haos încît nu a cîștigat mai mulți adepți decît televiziunea mirositoare al cărei eșec a devenit complet în 1980.

Cosmorama, sferorama

Dar generația din 1955 nu a reușit totuși să readucă la modă procedee atît de demodate ca cinerama sau kinopanorama anilor 1950 cu ecranele lor triple. Acestea au fost depășite în 1972 de către Cosmorama a cărei vogă mai dăinuie și care nu riscă să concureze Sferorama unde spectatorii erau plasați în mijlocul unei sfere de 500 m diametru în întregime acoperită de proiectoare în culori, relief și mirositoare. Platforma giroscopică în care erau instalați îi aducea pe spectatori în stare de imponderabilitate cu toate produsele farmaceutice administrate în șocolatele la gheață care se distribuiau gratuit, provocîndu-le tulburări de echilibru la ieșirea de la cinema. Și nu este un fel al meu de a mă exprima mai glumeț cînd vă spun că ieșeai de la sferoramă cu capul în jos.

Ceea ce asigură voga cosmoramei este marele confort al stabilimentelor în care spectatorii așezați pe fotolii turnante găsesc instalate sub un ecran emisferic, proiectoare animate. La început erau proiectate doar călătorii în jurul lumii ca pe vremea bătrînului dar bunului cinerama, dar adevăratul succes a venit abia cu proiectarea filmului pe care l-au adus din Lună astronauții Joe Smith (S.U.A.) și Ivan Popov (U.R.S.S.). Ei au filmat cu un aparat de 8 mm prevăzut cu un obiectiv emisferic și cu un magnetofon stereofonic. Timp de doi ani încheiați, într-o epocă în care călătoriile de nuntă în Lună nu înlocuiseră încă clasicile excursii la Veneția sau Niagara, sute de mii de spectatori nu pridideau să meargă în imaginație pe suprafața prăfuită a satelitului nostru înconjurat de vulcani și piscuri ascuțite, iluminate de clarul pămînt.

Prima regie de mare succes a Cosmoramei a fost realizată de francezul Jean-Luc Godard pentru o coproducție sovieto-americană turnată în studiourile din Tombuctu, avînd ca vedetă pe Noh-no Mifuné, nepot al faimosului interpret al lui Kurosawa, Toshiro Mifuné. Dar cu tot bugetul său de 900 milioane de dolari, *Cleopatra* în Cosmorama, coproducție istraelito-egipteană a fost un crunt eșec pentru că nu a reușit să atragă decît un număr de 192 milioane de spectatori. Cifră destul de scăzută dacă ținem seama că din cei 10 miliarde de oameni cît reprezenta populația globului în anul 2000 totalul spectatorilor anuali atingea 150 miliarde (mergînd în medie de 15 ori pe an la cinema). Așa se face că o realizare care nu atrăgea cel puțin 250 milioane de persoane era considerată un dezastru.

Din punct de vedere tehnic, cinematograful a trecut printr-o revoluție importantă abia în 1970 cînd s-au miniaturizat magnetoscoapele înregistrînd pe pistă magnetică imagini în culori și sunet stereofonic la un preț foarte scăzut. Cine ar fi crezut văzînd prin anul 1970 greoaiele și scumpele aparate de filmat magnetoscopice utilizate de către televiziune și în studiouri că ele vor putea fi reduse ca dimensiuni și ca prețuri?

Eigascopul, butonoscopul

Eigascopul, aparat japonez care nu exista încă în 1985 decît în stadiu de prototip a fost imitat mai tîrziu de toată lumea. El permite înregistrarea la un preț derizoriu a evenimentelor vieții cotidiene, sărbători de familie, primii pași ai bebelușului, excursiile, expedițiile turistice și științifice, cu multă ușurință și la un preț mai mic decît aparatele de fotografiat din prima jumătate a secolului 20. Dar marele succes al Eigascopului l-a constituit faptul că pe Butonscopurile sale s-au putut înregistra programele de televiziune, reprezentațiile de teatru, meciurile sportive, concertele etc. etc.

Noile generații s-au apucat curînd să colecționeze Butonoscopuri așa cum se colecționau pe timpuri timbrele. Am auzit nu de mult despre un tînăr malaez care la fragea da vîrstă de 17 ani reușise să-și adune o colecție de 150.000 de butonoscopuri. Colecția lui cuprindea tot teatrul lui Shakespeare, opera completă a lui Mozart și Bach, toate meciurile de fotbal jucate în 150 de campionate internaționale și naționale în 1998, toate filmele lui D.W. Griffith, Eisenstein, Marylin Monroe, Greta Garbo, Horia Popescu etc. Dar putea el oare să profite de tot ce adunase? Cam greu, pentru că i-ar fi trebuit 300.000 de ani pentru a cunoaște chiar și cu ajutorul butonoscopului, toate tezaurele de cultură pe care le adunase doar în 3 ani.

Se știe că din 1995 liceele și universitățile au permis elevilor și studenților să-și prezinte lucrările sub formă de butonoscop și nu în copii dactilografiate sau scrise de mînă. S-ar fi putut crede că această măsură va periclita apariția gazetelor și a cărților. Dar butonogazetele, adică jurnalele și magazinele publicate sub formă de înregistrări magnetice audio-vizuale n-au avut nici un succes. Nici măcar butonopockett-urile (care au încercat să înlocuiască biblioteca pentru toți) nu au avut o soartă mai bună.

Majoritatea acestor perfecționări tehnice erau deja înfăptuite în 1994—1995 cînd s-a celebrat în 70 de capitale ale lumii aniversarea centenarului de cînd Edison și Lumière au început să ne arate filme și să le proiecteze pe ecrane.

Care va fi cinematografia anilor 2095?

N-aș ști să vă spun. Cine ar fi putut spune și prevedea toate aceste progrese ale secolului XX? Înainte de Guttenberg civilizația Europei și a majorității națiunilor n-a putut fi transmisă decît cu ajutorul manuscriselor. Așa a început civilizația imprimeriilor. Iar de vreo 100 de ani încoace trăim în civilizația înregistrărilor care nu se află poate, astăzi, 15 iunie 2004, decît la începuturile dezvoltării lor. Cine poate ști!

Sinaia, 15 iunie 2004

A V-A „SĂPTĂMÎNĂ A FILMULUI" DE LA Salonic



Regizorul T. Manoussakis

Corespondență din Atena

LILY ZOGRAPHOS

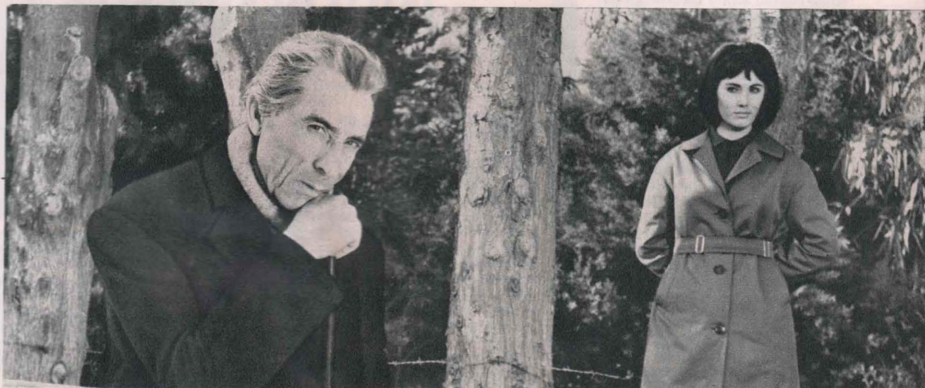


Imagine din *Trădarea*, filmul lui Manoussakis,

Tînără actriță Fotion, în rolul evreicei, și actorul Katrakis.



Cîtă durere se reflectă pe fețele personajelor din *Măslinii*, reiese cu prisosință din acest cadru.





Între 21 și 27 septembrie, toată lumea artistică a Greciei, realizatori, actori, operatori, producători, scriitori și „plaga", adică ziariștii și criticii, s-a adunat la Salonic unde a avut loc anul acesta, pentru a cincea oară, Festivalul filmului helenic.

Participarea din punct de vedere artistic, a Greciei, a fost mediocră. De altfel, chiar și aceea a țărilor invitate nu a fost la înălțime cu excepția magnificului film cehoslovac *Cînd vine pisica* și a filmului bulgar, *Hoțul de piersici*.

Grecia a prezentat 5 filme artistice de lung-metraj și 12 documentare și scurt-metraje. Nici măcar micile scandaluri bine ticluite în jurul unor „vedete" n-au reușit să facă să treacă neobservată sărăcia cinematografiei grecești care ar fi trebuit să participe cu cel puțin 7 lung-metraje (cîte zile are o săptămînă) pentru a acoperi toată perioada festivalului.

Totuși, am avut surpriza și marea plăcere a două descoperiri. Doi realizatori, unul mai tînăr decît celălalt, au reușit să ne impresioneze cu filmele lor. Primul, Takis Manoussakis a supus juriului un lung-metraj intitulat *Trădarea*, iar cel de-al doilea, Dimitris Kollatos, un documentar, *Măslinii*. Amîndoi erau considerați niște „speranțe" încă de acum cîțiva ani cînd au realizat, fiecare, primul lor film.

Decalajul între filmele prezentate de ei și nivelul obișnuit al cinematografiei grecești a fost atît de izbitor încît a dezlănțuit o avalanșă de păreri contradictorii. Pe loc a fost stîrnită o moralitate „rănită" și un naționalism jignit, care au încercat să acopere cu protestele lor impresiile foarte emoționante lăsate de cele două filme. Cred că nu exagerez dacă afirm că ambele producții sînt ireproșabile și că realizatorii lor au reușit opere de un înalt nivel artistic, egal cu

Doi actori neprofesioniști care au debutat în *Măslinii*.



cele mai valoroase pelicule europene. Montajul, imaginea și în deosebi scenariul sînt remarcabile. Fiindcă trebuie să mărturisim, cinematografia noastră păcătuiește în primul rînd prin scenarii submediocre. Producătorii-negustori pretind să aibă întotdeauna ultimul cuvînt și să fie *ei și numai ei*, cu sentimentalismul lor de doi bani, cei satisfăcuți.

Scenariul *Trădării* a fost scris de data asta de un adevărat poet, Aris Alexandrou. Subiectul: un tînăr ofițer german lucrează, în timpul războiului, la Biroul de propagandă de la Atena. El se îndrăgostește de o tînără fată cu care vrea să se căsătorească. În ultima clipă, fata îi mărturisește însă că este evreică. Mînat de „simțul datoriei", ofițerul o denunță Gestapoului și pleacă pe frontul din Rusia. Aici, el începe să înțeleagă cît de îngrozitor, de oribil și de criminal este războiul purtat de Germania. Înțelege că, de fapt, el nu a trădat-o doar pe femeia pe care o iubea ci și umanitatea întreagă, și se sinucide. Rezumată astfel, fabula filmului pare un loc comun. Totuși cît de magistral a fost pusă în scenă! Cu cîte „găselnițe" cinematografice, cu cîtă emoție autentică, cu cîtă sensibilitate!

Cealaltă fericită surpriză a Festivalului a fost tînărul regizor Dimitris Kollatos, aflat cu *Măslinii*, cum am mai spus, la cel de-al doilea scurt-metraj al său. Ne-am întîlnit de data asta cu un caz rar, cu totul neobișnuit, cu un realizator care a reușit pe parcursul a 25 de minute de film să spună tot ce a avut de spus. A dat dovadă de o „economie de ficțiune" (expresie artistică greacă provenită din tragedia antică) cu adevărat genială. Povestea e simplă, o imagine a tragediei populației sătești, ignorantă și pauperă, căreia îi place totuși să se respecte, deși respectul de sine devine un lux de nepermis pentru cei săraci. Intriga se desfășoară într-un sat foarte sărac. Existența unei familii de țărani depinde de o infimă bucată de pămînt pe care sînt plantați măslini. Cei doi frați trebuie să-și mărite sora — destul de vîrstnică și cam urîtă — fără să-i dea ca zestre cei cîțiva măslini decît cu riscul de a muri ei înșiși de foame. Atunci le vine o idee: să facă în așa fel încît sora lor să fie pîngărită de un țăran din satul vecin care să fie obligat să o ia de nevastă fără pretenții la zestre. Fata fiind urîtă, mirele prezumtiv este mai întîi îmbătat. Numai că o dată beat și tentația cam inconsistentă, țăranul adoarme iar fata rămîne castă și neprihănită ca mai înainte. Și așa se irosește și ultima speranță de a scăpa de sora de prisos...

Reacțiile presei și ale criticii au fost decepționante. Aproape toți au negat valoarea filmului. E drept că lovitura dată a fost cam tare și a țintit în plin. Iar noi sîntem prea obișnuiți cu emoțiile facile și inocente! Realitatea nu e plăcută și e greu s-o accepți așa cum e, mai ales atunci cînd atacă lucruri pe care noi ne străduim să le uităm. Iar acest popor (din film), abandonat în primitivismul său și luptînd cu mizeria, sufocat de prejudecăți, datine și emoționante concepții despre onoare, nu este agreabil să-l prezinți oficial, oficialităților.

Totuși, comitetul festivalului a decernat filmului *Măslinii* marele premiu al filmelor de scurt-metraj. N-a avut încotro.

Corespondență din Paris





CINEMATOGRAFIE INDEPENDENTĂ?

Între 5 și 14 septembrie s-a desfășurat la Lyon, al IV-lea Congres Internațional al Filmului Independent, numit în mod curent CICI. Continuîndu-le pe cele care s-au ținut anterior la La Sarraz (1929), la Bruxelles (1930) și la Lausanne (1963), Congresul de la Lyon și-a propus aceleași scopuri: confruntarea filmelor vechi cu cele contemporane, definirea și mijloacele de acțiune ale criticii, într-un cuvînt, elaborarea unui plan de apărare al cinematografului independent.

Din păcate, în lumina diferitelor puncte de vedere emise de participanți a apărut ca destul de dificilă definirea a ceea ce este și poate fi un adevărat cinematograf independent. Într-adevăr în filmul independent creatorul poate să exprime ceea ce simte, fără să se constrîngă și, mai ales, fără constrîngere de ordin financiar sau politic. Filmul independent luptă împotriva tuturor formelor de cenzură, împotriva oricăror imperative meschine, financiare. Există mai multe feluri de independență: independență financiară, ideologică, de distribuire și critică, mult prea dificile toate pentru a putea fi reunite într-un singur film. În majoritatea cazurilor, vom fi mulțumiți dacă una singură din aceste condiții va fi satisfăcută pentru a putea considera un film drept independent.

•

Astfel, din cele 60 de filme care ne-au fost propuse, un anumit număr intra în cadrul acestor criterii. Așa de pildă, *Teroristul*, de De Bosio, *La arme, sîntem fasciști* de Lino Del Fra, *Diamantele nopții* de Némec, *Revolta pescarilor* de Piscator, considerate ca atare pentru independența lor ideologică, *Zahăr amar* de Le Masson, *Spania arzătoare* de Stern pentru independența de distribuire, *Certificat de naștere* de Rosewicz, pentru independență financiară.

În ceea ce privește independența critică, definiția e mult mai puțin precisă. În țările capitaliste de pildă, publicitatea și moda de a scurta pe cît posibil criticile, duc la formarea unui spectator pasiv și subiectiv. De aceea, cel de al IV-lea Congres CICI a definit rolul criticii ca un instrument de demistificare.

Ne dăm seama astfel, destul de repede, că nu e suficient să creezi filme de totală independență financiară și ideologică, ci trebuie să faci filme care să pătrundă în marele public. Un film nu trăiește cu adevărat decît în contact cu publicul căruia îi este destinat, cu publicul cel mai popular.

S-a ajuns pînă la urmă la următoarea rezoluție care nouă ni se pare deosebit de importantă: „Al IV-lea Congres Internațional al Filmului Independent a decis să constituie Comitetul Internațional al Filmului Independent, cu un birou permanent de informare pentru o mai largă difuzare a filmelor vechi pe nedrept date uitării și a operelor noi, deliberat îndepărtate de circuitele convenționale".

Departe de noi intenția de a dubla munca cinecluburilor și a cinematecilor, dorim însă să susținem, să descoperim și să redescoperim operele mai mult sau mai puțin omise din distribuirea obișnuită.

Regretăm că cel de al IV-lea CICI a proiectat un număr insuficient de filme cu adevărat independente și că a limitat reprezentarea internațională a congresiștilor la țările limitrofe Franței (nu putem decît deplînge absența totală a reprezentanților țărilor socialiste!), dar acest lucru s-a datorat precarului buget al organizației.

După aceste sumare observații de etică și organizare, trebuie să conchidem totuși că acest Congres internațional al filmului independent nu este cu nimic mai puțin important decît manifestări de genul festivalului de la Porretta-Terme în Italia sau a altor festivaluri al căror renume nu ține în esență decît de apanajul publicității.



Jerzy Toeplitz





tz

scrie pentru „CINEMA"

calendar de decembrie

DECEMBRIE 1914

Perioada războiului mobil se apropie de sfîrșit – atît în răsărit cît și în apus liniile frontului se stabilizează pentru o perioadă lungă. Soldații celor două tabere vrăjmașe vor petrece în tranșee atît Crăciunul cît și Anul Nou. E limpede pentru toată lumea că acest an 1915, care tocmai începe, nu va aduce cu sine rezolvări decisive.

În spatele frontului, viața reintră în normal. În cursul lunii decembrie, numărul spectatorilor la cinematografele pariziene atinge cifra de 788 000, ceva mai mult decît în aceeași perioadă a anului 1913. La Moscova, Londra și Berlin, sălile cinematografelor sînt pline, iar în studiouri se lucrează intens.

La Paris rulează la toate cinematografele un scurt film de propagandă despre pericolul pălăvrăgelilor. Arătînd neajunsurile care decurg din comentarea la cafenea a știrilor de pe front, regizorul scurt-metrajului ilustrează lozinca lansată de ministrul Millerand: „Tăceți, nu vă încredeți în nimeni, dușmanul trage cu urechea".

Berlinul pregătește pentru sărbători un program patriotic ocazional. Iată titlurile cîtorva filme de acest fel: *Noaptea de Anul Nou în tranșee*, *Visurile unui rezervist de Anul Nou*, *Vis în noaptea de Crăciun*. De o unanimă apreciere chiar și din partea cercurilor intelectualo-artistice se bucură filmul în regia lui Richard Oswald: *Poveste despre moara tăcută*. E o adaptare după o operă de tinerețe a lui Hermann Sudermann. Autorul textului literar e entuziasmat de regie și de jocul actorilor. În rolurile principale apar doi frați Alfred Abel de la Teatrul Lessing din Berlin și Robert von Volberg de la „Lustspielhaus" din Viena. De o mare popularitate în rîndurile spectatorilor berlinezi se bucură actrița americană care joacă în filme germane: Fern Andra. Harry Piel, senzaționalul acrobat, joacă cu succes în *Husarul negru*. La Londra, din categoria filmelor de sărbători face parte în primul rînd *Christmas Carol*, adaptare a cunoscutei povestiri a lui Charles Dickens realizată de regizorul Harold Shaw. Revista de specialitate „Bioscope" laudă pe realizatorul filmului pentru a nu fi prezentat pe ecran imagini de critică socială. „Asemenea accente ar fi fost supărătoare și ar fi alterat umorul fermecător și plin de fantezie al autorului", scrie recenzentul. În timpul războiului exista o preocupare constantă de a elimina din filme excesul de realism. Mult mai „oportun" era filmul *Kismet*, un spectacol oriental care se caracteriza prin costume și decoruri fastuoase. La studioul „British Empire Film Studio" a fost inaugurat spectacolul „His Majesty's Theatre". Un amănunt demn de relevat este acela că, pentru a-i da mai multă culoare locală și caracter de reportaj, acțiunea filmului a fost împănată cu imagini din Bagdad. Chiar la sfîrșitul anului apare pe ecranele londoneze un film de senzație neobișnuit, cu numele de *Studiu în purpură*. Regizorul George Pearson a ecranizat una din nuvelele lui Arthur Conan Doyle. În acest film a apărut pentru prima oară ca personaj principal legendarul Sherlock Holmes.

La Moscova și St. Petersburg repertoriul de sărbători e alcătuit din baletul *Bradul*, în regia lui J. Protozanov, prelucrare liberă după povestea lui Andersen, „Fetița cu chibrituri" și drama duioasă *Cînd tăticul meu se va întoarce din război*, producție a studiourilor Chanjonkov. Regizorul Protozanov obține un răsunător succes cu filmul *Drama la telefon*. Era o versiune rusă a *Vilei solitare* de Griffith. În acest film, realizatorul rus a pus un accent mai mare pe caracterul psihologic al povestirii, în vreme ce în originalul american se pusese accentul mai mult pe elementul senzațional. Ciardinin prelucrează pentru ecran drama lui Julius Slowacki, *Mazeppa*, cu Ivan Mosjuhin în rolul titular. Regizorul Martov face o nouă versiune după Stenka Razin. La 7 decembrie 1914 apare pe ecranele moscovite un film cu un titlu pretențios, deși foarte atractiv: *Prizoniera patimii, prizoniera păcatului*, cu artista Pola Negri, pe care la acea dată n-o cunoștea nimeni.

În perspectiva celor cincizeci de ani care s-au scurs de atunci, acesta trebuie considerat evenimentul cel mai important din decembrie 1914. Filmul la care ne referim era o producție poloneză și fusese creat în atelierul „Sfinks" din Varșovia. Pola Negri, care debutase în acest film, intitulat în Polonia *Pradă patimilor*, se numea în realitate Apolonia Cholupec și avea atunci șaptesprezece ani. La Varșovia era cunoscută și apreciată ca actriță de teatru. Juca în piese poloneze și străine, în comedii și drame. Gloria o dobîndise cu rolul unei dansatoare demoniace în pantomima „Sumurun", pusă în scenă în august 1913, la teatrul „Nowosci" de asistentul lui Max Reinhardt, Ryszard Ordynski. Talentul de mim și coregrafic al Polei Negri o hărăzea în mod inevitabil cinematografului, pe atunci încă mut.

Nici presa vremii, nici publicul nu au primit debutul Polei Negri cu interesul cuvenit și nici cu prea mult entuziasm. Vremurile erau neliniștite, frontul german trecea la cîteva zeci de kilometri la apus de Varșovia, iar Kazimierz Hulewicz nu mai dispunea de relațiile necesare pentru a stîrni în presă vîlva cuvenită lansării protejatei sale. Modest și aproape neobservat a fost debutul carierei excepționale a celebrei Pola Negri, mai tîrziu stea de prima mînă a ecranelor germane și americane.

DECEMBRIE 1939

La 11 decembrie 1939, la studioul Tempelhof din Berlin încep filmările pentru filmul istoric *Inima reginei*, regizor profesorul Carl Froelich. Rolul titular al reginei Scoției, Maria Stuart, îl interpreta Zarah Leander. Filmul era conceput ca trebuind să joace un rol în propaganda antiengleză. Anglia era pe atunci dușmanul nr. 1 al lui Goebbels.

În America sărbătoarea Crăciunului a fost veselă. În repertoriul cinematografic apare filmul plin de umor și gaguri, *Totul se întîmplă noaptea*, cu fosta campioană de patinaj, Sonia Henie și Ray Milland. Dar aceste filme păleau în fața marelui film care le depășea pe toate, *Pe aripile vîntului*. Avanpremiera a avut loc la Atlanta, capitala statului Georgia, localitatea imortalizată de Margaret Mitchell. Despre modul în care populația orașului, care se cifra la 300 000 de locuitori, a crescut în momentul premierei la un milion, au scris în pagina întîi toate cele 1 800 gazete și săptămînale de pe întreg teritoriul Statelor Unite, din Alaska și pînă în Mexic. Interpreții filmului: Clark Gable, Vivien Leigh și Olivia de Havilland au fost aduși în triumf de la aeroport la primărie. Mulțimi imense i-au salutat pe actori. Au venit și guvernatorul statului Georgia și primarul orașului Atlanta.

Premiera new-yorkeză a filmului, la cinematografele „Astor" și „Capitol" a fost – bineînțeles – lipsită de accente patriotice sudiste. În schimb a avut caracterul unui eveniment monden. Pentru lansarea filmului au fost invitate să colaboreze cele mai bune restaurante și cluburi, care cu multe zile înainte de vizionare au comunicat că organizează diverse recepții elegante și „soirées" de gală în cinstea filmului *Gone with the Wind*.

În Europa, anul 1939 era pe sfîrșite, sub semnul războiului. În America atmosfera războiului civil din anii șaizeci ai secolului trecut, e reînviată de filmul în culori (producția lui David O. Selznick *Pe aripile vîntului*). Au fost înălțate imnuri în cinstea lui Clark Gable și Leslie Howard. În zarva asta a trecut aproape neobservată știrea morții lui Douglas Fairbanks în vîrstă de 55 de ani, la Los Angeles – în ziua de 12 decembrie, cu trei zile înaintea premierei din Atlanta. Dispăruse un artist care crease epocă în istoria filmului american. Veșnic tînăr, plin de farmec, unic în felul său.

Cunoscutul cineast polonez Jerzy Toeplitz își încheie cu acest articol colaborarea pe anul 1964 la rubrica „Istoria vie a filmului". În anul care vine, el va prezenta pe parcursul a 12 numere, cele mai interesante filme documentare din istoria cinematografiei mondiale.



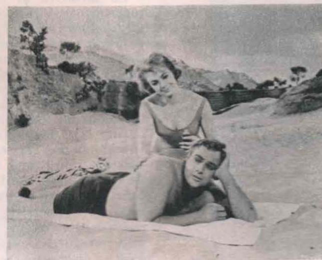
Numele lui Romy Schneider a încetat de mult să fie alăturat de al faimoasei sale mame, Magda Schneider. Tînăra actriță vieneză și-a ciștigat o celebritate personală și a fost deseori invitată să interpreteze roluri de mare intensitate dramatică de mari regizori ca Orson Welles (în *Procesul*) sau Otto Preminger (în *Cardinalul*). Ultimul ei rol este legat de comedia semnată de David Swift, și intitulată *Scuză-mă, îmi împrumuți soțul tău?* În ciudata postură de „împrumutat", — Jack Lemmon (din *Apartamentul*).



Deocamdată, despre filmul *Barbă roșie* se poate vorbi numai în superlative. E realizat de „cel mai mare regizor japonez", Akira Kurosawa, și de „cel mai apreciat actor japonez", Toshiro Mifune (*Rashomon*, *Omul cu ricșa*). Să sperăm că noua producție va spăla rușinea suferită la Veneția, cînd nici unul din filmele japoneze nu a fost selecționat de juriu pentru a intra în competiție.



Cassanova ratat, pianist ratat, Henry Orient se crede iubit de două adolescente poznașe. În kimonoul pretențios și în poza căutată îl recunoaștem pe actorul englez Peter Sellers, eroul acestei tragicomedii care se numește *Lumea lui Henry Orient*. Regia: George Roy-Hill.



Marlon Brando, faimosul „revoltat de pe Bounty", cel ce a devenit un prototip cinematografic al eroului neconformist, a debutat recent în comedie cu *Poveste pentru ora de culcare*. Parteneri: distinsul David Niven, care aici e un escroc sentimental și Shirley Jones. Niven și Brando, care practică aceeași meserie, au căzut la învoială să „lucreze" împreună. Totul merge ca pe roate pînă ce falsul prinț Ruprecht se îndrăgostește de falsa regină a săpunului (Shirley Jones). În fotografie: „perechea princiară".



Un actor dramatic celebru: Gabin. Un comic celebru: Fernandel. Oare tandemul lor, „Gafer", va izbuti să fie la fel de apreciat? Iată-i în prima lor coproducție, *Vîrsta ingrată*, în chip de tați fericiți a doi tineri care se iubesc.

În rolul fiicei cinematografice a lui Gabin, Gilles Grangier a ales-o pe Marie Dubois „pentru că are aceeași privire cu Gabin". Drept fiu al lui Fernandel, în film, va apare... Franck Fernandel, deși nu are același „surîs" ca tatăl său bun. Spre fericirea lui, de altfel: Franck e doar june prim.



Regizorul polonez Roman Polanski a fost invitat în Anglia să turneze un film după un scenariu propriu. În legătură cu viitoarea producție, regizorul n-a vrut să mărturisească decît două lucruri: că a ales-o ca protagonistă pe Catherine Deneuve și că se va numi *Repulsie*. Deși, cu asemenea eroină, i s-ar potrivi mai curînd titlul *Atracție*...



Fotografia aceasta e un document prețios. Ea îl înfățișează pe Carl Th. Dreyer, decanul cinematografiei daneze, unul din clasicii cinematografiei mondiale — pe platoul de filmare al ultimului și mult așteptatului său film. *Gertrud*, acesta e titlul filmului, se bazează pe piesa omonimă a lui Hialmar Sonderberg. Bătrînul maestru va aduce oare și un cuvînt nou în problema atît de dezbătută, a ecranizărilor?

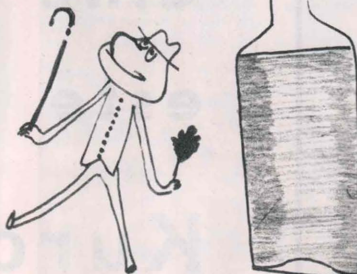


„Va veni vremea cînd curajul lui Liebknecht va străluci în toată frumusețea sa". Cu aceste cuvinte ale lui Barbusse se încheie prima parte a filmului-simfonie în patru părți despre viața și lupta lui Karl Liebknecht, în perioada premergătoare și în timpul primului război mondial. Filmul, care se realizează acum în R.D.G., îi aparține lui Gunter Reisch. În rolul titular, Horst Schulze.



Două frumuseți mexicane... blonde, Silvia Pinal, consacrată din *Îngerul exterminator* al lui Bunuel și foarte tînăra Fanny Cano, sînt vedetele noului film mexican realizat de Julian Soler *Noapte bună, an nou.* O superproducție color cu multă muzică și dans în care Silvia Pinal își va schimba nu numai rolurile (va încarna pe rînd, mai multe „femei fatale" de la Cleopatra la Brigitte Bardot și Mata-Hari) ci și culoarea ochilor (cu ajutorul unor lentile speciale).





Zdanek Smetana e un nume nou în animația cehoslovacă. Cele trei scurt-metraje ale sale *Romanetto, Mînia* și *Sticla* (un cadru în fotografia alăturată) dovedesc un stil modern (cum se poate vedea) și o tratare plină de prospețime a culorii (cum, din păcate, nu se poate vedea).



„Yo-Yo, — spune Pierre Etaix, — realizatorul, scenaristul și interpretul unui dublu rol în filmul cu același nume, este povestea unui milionar care, plictisit să trăiască singur în somptuosul său castel, se întoarce la fata pe care a iubit-o în tinerețe și la copilul, pe care l-a avut cu ea, amîndoi artiști de circ.

Teribil, teribil de emoționant! Să sperăm că filmul va spune ceva mai mult decît această frază care reprezintă rezumatul rezumatului anecdotei.



O iubire puternică și credincioasă care a rezistat unei îndelungate despărțiri. Aceasta e tema noului film al lui Ivan Pîriiev, care se bazează pe romanul lui A. Ceakovski, *Lumina unei stele îndepărtate*, roman distins cu Premiul Lenin. Pîriiev este și autor al scenariului. Interpreți: Nikolai Alekseev și Lina Skirda.

INFORMAŢII

REALIZATORUL CONSTANTIN VOINOV care turnează în prezent la Mosfilm o comedie în culori intitulată Căsătoria lui Balzaminov, a declarat într-un interviu:

„Îmi place mult Alexandr Ostrovski, acest clasic al dramaturgiei ruse din secolul XIX. Cineaștii noștri l-au adaptat de multe ori pentru ecran, dar au fost prea puțin tentați de operele sale comice. Intenția mea este să realizez o comedie care să-și bată joc — cu ochii noștri, cei de azi — de obiceiurile și moravurile negustorilor ruși de altădată. Vom utiliza la maximum visurile și nălucirile lui Balzaminov pe care le vom prezenta sub forma unor cromolitografii populare, ca niște pantomime dansate. Iar culoarea pe care am adoptat-o în acest film se inspiră din tablourile pictorului Kustodiev. Toate actrițele care joacă în pelicula mea se află pentru prima dată în fața unei comedii clasice. Le amintesc doar pe Inna Makarova, Jana Prohorenko și Nadejda Rumianțeva".

CU OCAZIA RECENTULUI TURNEU — încununat de mare succes — pe care actrița și cîntăreața Marlene Dietrich l-a întreprins în Uniunea Sovietică, ea și-a manifestat admirația pentru poporul rus în următorii termeni: „Cînd vreau să mă laud, m-am obișnuit să spun că am un suflet de rus. Este, după mine, cea mai mare calitate pe care poate să o aibă un om, pentru că sufletul rusului e larg, drept, bun, puternic, uman. Iată de fapt trăsăturile care disting întreaga dumneavoastră artă".

ROGER VADIM, întors din Statele Unite unde și-a prezentat ultimul film, Cercul (La Ronde) și-a anunțat intenția de a pleca în Uniunea Sovietică pentru a începe, în luna februarie, turnarea filmului Sonata Kreutzer, după celebrul roman al lui Tolstoi. Alături de actorul sovietic Serghei Bondarciuk, vor mai putea fi văzuți în Sonata Kreutzer: Pascale Petit, Laurent Terzieff și Giani Esposito.

Cu prilejul aceluiași interviu, cunoscutul regizor francez și-a mărturisit dorința de a realiza un Don Quijote-femeie care să fie încarnat — eventual — de actrița Jane Fonda.

O RĂSCOALĂ A AVOCAȚILOR contra cineaștilor. În cursul unei Conferințe mondiale a intelectualilor, ținute la Paris, s-a rostit un „rechizitoriu" împotriva cinematografiei care, se spune, în referat subminează autoritatea baroului.

Trei filme au fost date ca exemple: Adevărul, În caz de nenorocire și Cauze drepte iar autorii lor, regizorii H.G. Clouzot, Claude Autant-Lara și Christian-Jaque au fost acuzați de a fi năpăstuit pe apărătorii unor cauze mai mult sau mai puțin pierdute. Din moment ce chiar „rechizitoriul" califică aceste cauze drept pierdute...

TOT LA PARIS a fost organizată o expoziție consacrată tinerei cinematografii franceze și în deosebi „noului val". Detaliu instructiv: regizorii au fost „clasați" în patru categorii pe care le comunicăm mai jos:

I. — Precursorii: Vadim, Melville, Astruc, Boisrond, Malle, Camus.

II. — Cei grupați în jurul revistei „Cahiers du Cinéma": Truffaut, Chabrol, Godard, Doniol-Valcroze, Kast, Rohmer, Rivette.

III. — Prietenii lui Alain Resnais: Resnais, Agnès Varda, Marker, Colpi, Gatti, Demy.

IV. — Independenții: Franju, Enrico, Drach, Valère, Paviot, Mennegoz, Sautet, Bonnardot, Bourguignon, Rouch, Cavalier, Reichenbach, Rozier, Pollet.

ISTORIA STATELOR UNITE din ultimii cincizeci de ani va fi povestită în ritmul muzicii lui Irving Berlin. Acesta este viitorul film pe care-l va realiza Vincente Minnelli intitulat Povestește cîntînd. În rolurile principale Fred Astaire, Cyd Charisse, Gene Kelly și toți „monștrii sfinți" ai ultimilor ani din cinematografia americană.

UN LUNG DOCUMENTAR semnat de David Wolpen și intitulat Patru zile în noiembrie face actualmente senzație în America. Este vorba, evident, de asasinarea președintelui Kennedy. Pelicula lui Wolpen arată nu numai debutul triumfal al călătoriei tragice, dar și pregătirile care s-au făcut la Dallas și, mai ales, o alocuțiune televizată a șefului de poliție Curry prevenindu-i pe cetățenii din Dallas că nu va tolera nici un fel de manifestare ostilă președintelui! Urmează o serie întreagă de documente despre Lee Oswald, atentatul propriu-zis, reacțiile pe care le-a antrenat și, în sfîrșit, înmormîntarea lui John Kennedy. Șapte zile în mai (despre care am mai pomenit în revista noastră) este o tragedie imaginară. Patru zile în noiembrie este relatarea unei tragedii adevărate.

CRITICUL GEORGES SADOUL a publicat în editura Pierre Seghers, colecția „Cinematografia de astăzi", un studiu despre Louis Lumière cu ocazia centenarului nașterii acestui mare cineast. De remarcat că în completarea studiului se dă o filmografie completă (prima apărută pînă azi) a lui Lumière. Cartea a fost primită foarte călduros de critica franceză de specialitate.

CORESPONDENȚĂ DIN TOKIO DE LA ITOMI SHINOBU

Cine este Kurosawa

Tokyo, octombrie 1964. Un bărbat trece pe stradă. E înalt, frumos, distins, de o eleganță sobră. Culoarea sa preferată pare să fie griul. E subțire, suplu, mersul îi este tineresc și degajat. Are pasul sigur. Obrazul său are trăsături regulate, gura bine desenată, urechile prelungi ceea ce în tradițiile noastre japoneze înseamnă înțelepciune și pondere. Ochii săi, pe care-i ascunde uneori în dosul unor lentile cenușii, sînt tot atît de pătrunzători și de scrutători, ca razele X.

Cine e acest om?

„Cine e Kurosawa?" am fost întrebată în tot timpul șederii mele la Karlovy-Vary.

„Cine este Kurosawa?" am fost întrebată adeseori în diferitele țări pe care le-am cutreierat.

„Cine este Kurosawa?" se întreabă japonezii. Este unul din geniile cinematografice ale timpului nostru? Este regizorul care a și dat deja capodopera vieții sale? E un lup solitar al profesiunii sale? E un maestru care a creat o școală?

Kurosawa este vecinul meu. Casa lui e situată într-un cartier periferic din Tokyo, nu departe de studiourile cinematografice. O casă mare, dar simplă, ca și stăpînul ei.

În fiecare dimineață, Kurosawa se îndreaptă spre studioul societății Toho unde își lucrează filmele. De mai bine de 20 de ani, obiceiurile sale nu s-au schimbat.

„Am 54 de ani și peste douăzeci de ani de meserie", — își începe el mărturisirile adresate cititorilor revistei romînești „CINEMA". Primul meu film datează din 1943. Se chema *Sugata Sanshiro* și era o poveste despre judo... Poate m-am cam pripit cu pregătirea Jocurilor Olimpice...".

Are un fel cu totul special de a zîmbi. Și o gură foarte frumoasă. Dar nu-ți poți detașa privirea de ochii lui nici chiar atunci cînd rîde, pentru că ei continuă să te scruteze, să vadă dincolo de vorbe sau gesturi.

În cursul ultimilor 20 de ani, Kurosawa a obținut un număr impresionant de distincții internaționale: Leul de aur de la Veneția pentru *Rashomon*, premiul de la Cannes pentru *Cei șapte samurai*, cîteva Oscaruri... Comentariile lui?

„Douăzeci de ani de muncă, douăzeci de ani de dragoste pentru cinema, de studiu intens al artei filmului, poate douăzeci de ani de fericire. În orice caz, douăzeci de ani de luptă cu mine însumi, de muncă aprigă. Vreau să înțelegeți



În definitiv, cine ești dumneata, domnule Kurosawa?

că esențialul în viață este să nu compromiți adevărul. Trebuie să fii franc, să joci deschis și să-ți asumi toate răspunderile".

Să nu compromiți nimic, iată trăsătura dominantă a lui Kurosawa. Era încă tînăr cînd a turnat *Rashomon*. La prima vizionare producătorul filmului i-a cerut să opereze unele tăieturi. „Voi tăia, a răspuns Kurosawa, dar voi băga foarfeca de-a lungul peliculei.".

I s-a reproșat adeseori lui Kurosawa că nu lucrează decît cu un singur actor, Mifune. „De ce mereu Mifune? Pentru că un regizor trebuie să cunoască, să învețe temperamentul actorilor cu care lucrează. Eu îl consider pe Mifune nu numai un mare actor, dar și un om deosebit de înzestrat, un caracter rar. Menirea regizorului este să vadă ce se află în mintea și sufletul interpreților săi, să poată scoate din aceștia tot ce sînt capabili să dea, toate posibilitățile de exprimare artistică și umană".

— În general, nu turnați mai mult de un film pe an. De ce?

„Găsesc că un film pe an e destul de mult pentru un regizor. Îți trebuie timp îndelungat pînă să pui la punct un scenariu".

— Cum vă alegeți scenariile? După ce criterii?

„Eu dau întotdeauna în lucru un scenariu mai multor scriitori. Reușesc astfel să obțin o multitudine de rezolvări ale aceluiași subiect. După care rescriu singur totul. Scriu și șterg, scriu și iar șterg pînă cînd mi se pare că am dobîndit esențialul. Or, această operație cere timp, foarte mult timp".

— Am fost foarte mirată să văd că dumneavoastră lucrați utilizînd sistematic două sau trei camere de filmat în același timp.

„Întotdeauna turnez cu mai multe aparate de filmat simultan, uneori cu trei sau chiar patru, pentru că nu vreau ca actorii mei să fie plați, nesemnificativi în jocul lor. Un actor este un volum, ca să vorbim în termeni geometrici, el trebuie să joace nu numai cu chipul dar și cu trupul, să fie expresiv filmat nu doar din profil sau din față, ci și din spate. El trebuie să joace jocul său interior și uneori camera care îl surprinde dintr-un unghi insolit îl exprimă mai bine și mai complet decît aparatul care se află în fața lui. Evident, acest lucru impune un montaj foarte delicat, fiindcă atunci cînd aleg planurile nu urmăresc reprezentarea exterioară a omului, ci subiectul surprins în intimitatea lui. Trebuie să știi să cauți în oameni, să extragi din ei și să arăți ceea ce ei de obicei ascund, cu sau fără voie".

— Care sînt realizatorii dumneavoastră preferați?

„Dintre japonezi, Mizoguchi. Dintre străini, John Ford și Jean Renoir, dar mai sînt și alții. Mi-a plăcut foarte mult, de pildă, *Balonul roșu* al lui Lamorisse... Dar Mizoguchi, Ford și Renoir rămîn pentru mine cei mai mari".

— Ce credeți despre tînăra cinematografie în general și despre cea japoneză în particular?

„N-o văd, sau mai bine zis, nu o *mai* văd. Înainte, cînd mă duceam la cinema era pentru a găsi cîte ceva într-un film: o speranță, un sentiment, un mesaj, o estetică... orice vreți, dar ceva care să-ți dea sentimentul că nu ți-ai pierdut timpul în zadar precum și dorința de a realiza ceva la fel de bun, chiar și mai bun dacă se poate. Acum, filmele pe care le fac tinerii regizori japonezi sînt filme de disperare. Filme de abandon, de descurajare. Or, eu cred că nu avem dreptul să fim descurajați dacă sîntem tineri și dacă pe deasupra mai sîntem și regizori. De fapt nu avem niciodată dreptul să fim descurajați, oricare ar fi vîrsta sau profesiunea. Trebuie să trăim. Destinul și-l făurește omul. Cel mai frumos și mai prețios lucru pe lume este omul și pentru acest adevăr omul trebuie să lupte, să trăiască".

Într-adevăr, *Ikiru (A trăi)* este titlul celui mai kurosawian poate dintre toate filmele sale.

Cine ești Kurosawa? Cine este Kurosawa? La această întrebare care mi-a fost pusă de atîtea ori, cred că am găsit răspunsul, singurul răspuns care se poate da:

Kurosawa este *Omul*, prin excelență Omul în tot ce are el mai frumos, mai demn, mai profund, mai uman.

CORESPONDENȚĂ DIN VARȘOVIA



Cu filmul *Cavalerii Teutoni* al lui Aleksander Ford începe seria ecranizărilor istorice monumentale.

***Domnișoara din fereastră* a Mariei Kaniewska se leagă în domeniul plasticii de pictura olandeză din secolul al XVII-lea.**



Jerzy Plazewski

MODA FILMULUI CU TEMĂ ISTORICĂ IN CINEMATOGRAFIA POLONĂ

Lucrurile au început cu patru ani în urmă, în 1960 cînd decanul cinematografiei poloneze, Aleksander Ford, a realizat epopeia Cavalerii Teutoni. Era o adaptare după celebrul roman istoric al lui Henryk Sienkiewicz, scris în 1899.

Filmul lui Ford se baza pe un text familiar tuturor în Polonia, care constituia un best-seller editorial permanent și conținea aluzii mereu actuale privind așa-numitul „Drang nach Osten" german, acea expansiune agresivă spre răsărit. Regizorul a folosit mijloace din cele mai diverse: cinemascop, Eastmancolor, mii de figuranți și cai, decoruri uriașe sub cerul liber și un dinamism maxim în scenele de masă. La unul din cele trei cinematografe principale din Paris, distribuitorul francez a prezentat filmul Cavalerii Teutoni drept „un gigantic efort, depășind monumentalele epopei hollywoodiene".

Într-adevăr, era primul efort al producției cinematografice poloneze de asemenea anvergură. Filmul în locul celor 5—6 milioane de zloți cît costa o producție obișnuită, a revenit la 30 de milioane, și în timpul turnării s-au făcut auzite în presă glasuri care susțineau că Polonia nu este în măsură să realizeze asemenea superproducții. Cei sceptici primiră în curînd un răspuns. Proiectarea lui în decursul unui singur an, în Polonia a adus încasări de 60 de milioane; filmul continuă să se bucure de succes și astăzi și a fost achiziționat de peste 40 de țări.

Profiturile înregistrate au fost nu numai economice. Ford, creator cu o formație artistică superioară și cu o bogată imaginație plastică, a demonstrat că genul filmului istoric compromis de numeroase încercări americane sau italiene cu caracter strict comercial, este în stare să ducă la crearea unor opere valoroase, mature din punct de vedere artistic. Și pe lîngă toate acestea, nu lipsite de actualitate politică.

Binemeritatul succes al Cavalerilor Teutoni s-a dovedit totuși într-un anumit sens... prea mare. A influențat într-un mod nu prea fericit asupra evoluției cinematografiei polone.

Căci dacă m-am întors aici la unele întîmplări petrecute cu 4 ani în urmă, am făcut-o numai ca să zugrăvesc mai limpede situația actuală în filmul polonez. Simplificînd la maximum lucrurile, am putea afirma că cinematografia polonă și-a găsit formula proprie atacînd problematica de război. Experiența poporului polon din anii războiului s-a aflat la baza cîtorva filme excelente, premiate la festivaluri internaționale și pe care criticii le-au denumit „școala polonă". Totuși, chiar în momentul premierei Cavalerilor Teutoni devenise limpede că de fapt tematica de război era epuizată. Că destinele „școlii polone" vor depinde de modul în care își va însuși ea tematica nouă, contemporană, care înseamnă ziua de astăzi a Poloniei socialiste. Așadar, un lucru era limpede: că este vorba de fenomene noi, pe cale de a fi înfăptuite, nedescrise încă de nici o altă generație de creatori. Adevărata inovație, „contemporaneitatea" în artă, înseamnă în primul rînd a surprinde pentru prima oară niște procese sociale importante. Dacă lucrurile stau astfel, atunci filmul despre actualitatea dintr-o țară socialistă are imense șanse de inovație: vremurile noi au adus cu sine, atît la oraș cît și la sat, un șir întreg de fenomene noi și interesante din toate punctele de vedere. Pentru un artist care năzuiește să se realizeze, iată un moment demn de a fi invidiat.

Și, totuși, aproape de pe o zi pe alta, cinematografia polonă s-a trezit sub influența marilor superproducții istorice.

Andrzej Wajda, principala nădejde a cinematografiei polone și promotorul aripei sale romantico-realiste, adaptează pentru ecran romanul lui Ștefan Zeromski „Oseminte" scris în 1904, a cărui acțiune se petrece în perioada campaniei napoleoniene. Este vorba fără îndoială de o literatură mare, dificilă și complicată, care în perioada cînd Polonia își pierduse independența, ilustra numeroase prejudecăți naționale și mituri vătămătoare. Zeromski stîrnea discuții, se opunea rutinei în concepțiile sociale și mai curînd dezgolea rănile decît le vindeca. Din această pricină Oseminte poate să sune și astăzi contemporan dacă, bineînțeles, Wajda va reuși să găsească un echivalent cinematografic pentru proza nervoasă și febrilă a lui Zeromsky.

Wojciech Has, cunoscutul creator de filme de „interior", filme de atmosferă, avînd întotdeauna o nostalgie a timpului trecut, a început, ecranizarea romanului fantastic „Manuscrisul găsit la Saragosa" de Jan Potocki. Povestirea lui neobișnuită, cu numeroase elemente romantice, are o construcție originală, alcătuită după modelul vechilor texte persane și arabe. Din cadrul unei povestiri se desprinde o a doua

care, înainte de a se sfîrşi, deschide o nouă paranteză în interiorul căreia se constituie o altă povestire unitară şi independentă etc.

Într-o fază de producţie finală se găseşte filmul Domnişoara din fereastră de Maria Kaniewska după romanul scriitoarei Jadwiga Luszczewska, scris în 1893 şi dedicat mai cu seamă tineretului.

Acţiunea acestei romantice istorii de dragoste se petrece în Gdansk-ul secolului al XVII-lea şi oferă numeroase prilejuri pentru rezolvări plastice originale, similare poate cu cele din Kermesse héroique de Jacques Feyder.

În sfîrşit un alt reprezentant de seamă al cinematografiei polone, cunoscut pentru fineţea analizelor psihologice şi perfecta îndrumare a actorului, Jerzy Kawalerowicz, în colaborare cu cinematografia egipteană şi cea sovietică, lucrează la filmul Faraonul după romanul lui Boleslaw Prus, scris în anul 1896. Este unul din monumentele literaturii polone, drama cuceririi puterii de stat al cărei erou devine unul dintre conducătorii Egiptului antic. Opera abundă în valori umaniste şi poate fi şi astăzi pe deplin actuală.

Dar cu asta nu s-a terminat. Dacă trecem de la filmele gata realizate la proiectele foarte concrete, trebuie să ne referim la alte două poziţii: Aleksander Ford intenţionează să se întoarcă din nou spre vremurile îndepărtate istorice şi să ecranizeze „Potopul" lui Henryk Sienkiewicz, roman (scris în 1886) în care se descrie invazia suedezilor în Polonia secolului al XVII-lea. În schimb Jan Rybkowski se preocupă de romanul lui Boleslaw Prus „Păpuşa" scris în 1889, a cărui acţiune se petrece în aceeaşi perioadă. Să încercăm să ne dăm seama în ce direcţie vor îndrepta filmele pomenite mai sus cinematografia polonă. Nu încape nici o îndoială că la producerea acestei „serii de filme istorice" au fost angajate cele mai de seamă forţe creatoare ale cinematografiei poloneze care vor fi imobilizate astfel multă vreme, mult mai mult decît este necesar pentru realizarea filmelor contemporane.

Întrucît este vorba de creatori de frunte şi de o literatură de mare anvergură, nu e cazul să ne temem de soarta fiecărui film în parte. Sînt gata chiar să accept că fiecare din aceste filme va fi un succes ideologico-artistic, va obţine lauri la festivaluri şi va permite să ne revizuim opinia — azi încă destul de precaută — cu privire la locul pe care trebuie să-l ocupe filmul istoric.

Dacă însă aceste filme sînt privite în ansamblu, în cadrul unei cinematografii care produce cam 22—24 filme anual, reflecţiile asupra lor devin destul de neliniştitoare. Am scos anume în evidenţă datele cînd au luat naştere cărţile ecranizate: 1904, 1805, 1893, 1896, 1886, 1889. Toate aceste cărţi au fost scrise înainte de a fi descoperită cinematografia şi într-un anume sens se aseamănă între ele din punct de vedere stilistic (şi sînt destul de departe de mijloacele de expresie de astăzi), ceea ce poate da o anumită monotonie filmelor inspirate de ele.

Mai mult decît atît, ele sînt în general destul de departe de preocupările actuale ale poporului polon; totodată sînt lucrări foarte bine cunoscute îndeobşte încă de pe băncile şcolii. Ele pot fi reluate în mod creator, dar nici unul nu va constitui totuşi o surpriză pentru spectatori. În genere nu vor aduce idei noi, chiar dacă vor fi capodopere. Iar de tematica actuală se vor preocupa în continuare creatorii mai tineri, mai puţin experimentaţi. Poate că pentru aceştia din urmă se va ivi astfel un prilej de afirmare personală. Va fi oare acest lucru profitabil pentru întreaga cinematografie polonă?

Iată una din întrebările esenţiale pe care şi le pune astăzi critica cinematografică poloneză.

O poveste de sezon:

Globul de cristal

Din capul locului, prefer acest infantil *Glob de cristal* prea lăudatului *Năică*, poveste tot cu copii, tot a Studioului „Bucureşti", premeditată după toate dulcegăriile precoce. Dar pentru că în artă nu e bine să lucrezi cu sentimente de „bufet-expres" — adică să creezi, uitînd-te în „farfuria" celuilalt — voi adăuga că în sine, pentru critic — mai mult decît pentru spectator — *Globul de cristal* aduce un anume interes.

Pentru spectator — mai ales ca „deschidere" la nebunatecul *Can-Can* al lui „20-th Century Fox" — scurt metrajul lui Naghi e departe de a fi „colosal" — ca să folosesc un adjectiv cu mare trecere în lumea cinefililor noştri rafinaţi. Intriga e foarte simpluţă, tratată cu o lipsă de fantezie inoportună în cazul de faţă: un copil bine înfofolit priveşte construirea unui „orăşel" pentru sărbătorile de iarnă, ridicarea unui brad festiv dotat cu toate accesoriile şi în deosebi cu un glob în vîrf, acolo, unde — metaforic — nu se ajunge. Globul — ca orice glob — îl fascinează. Apoi, o dată trecute sărbătorile, „orăşelul" va fi demolat, toate piesele lui cărate brutal cu camioanele şi puştiul suferă această mică „tragedie" a iluziei destrămate. Din ochi, îl va ruga pe responsabilul camionagiilor (interpretat chiar de regizor) să-i dea globul. Omul-mare va înţelege, va fi adică sensibil, i-l va da şi copilul „va fi stăpîn pe o lume"... Apoi, la rîndul lui, „va pasa" globul altui semen al său, mai mic, în clipa cînd acesta din urmă va plînge şi va fi, adică, trist... Ideile sînt foarte clare, chiar prea clare, şocul e redus, chiar prea redus — şi orice s-ar spune, cît ne-am feri de „legi" în artă, pentru un scurt metraj lipsa de şoc produce moarte curată în sală. Nici în lung metraj, la urma urmei, nu există salvare totală, pentru amatorii de „nu se-ntîmplă nimic" poetizat, totuşi acolo mai e o şansă printr-un peisaj-două mai acătării, printr-o întoarcere de aparat mai inspirată, mulţumită vreunui rol episodic dar memorabil...). Desigur — cum e lesne de înţeles — în cazul filmului lui Naghi atenţia spectatorului va lucra cu ceea ce de cînd există o pînză pe care joacă imagini, îl „cucereşte": chipul copilului. De cînd merg la cinema, n-am prea auzit să existe în lumea publicului obiecţii la vreunul din „geniile" în vîrstă de 5—6 anişori toate „fermecătoare", toate „mînca-l-ar mama" (publicul, se ştie, e un balaur cu suflet bun, mîncînd oricînd copii cu pîine...) încît n-am să adaug decît că acest mic Untaru nu e nici mai bun, nici mai rău ca predecesorii săi de-o şchioapă pe ecran. Personal, să fiu tatăl acestui precoce artist, nu m-aş gîndi deocamdată la „Hamlet"... În orice caz, în cîteva prim-planuri, actorul Gheorghi Naghi mi s-a părut superior partenerului răsfăţat de aparat: chipul său are ceva comic, ceva nelalocul lui, o undă de Bran, — deşi scriind asta, mi-e teamă să nu-i dau regizorului vreo idee fixă...

Cum spuneam însă, din punctul de vedere al criticului — şi criticul nu e decît un spectator mult mai exigent şi ceva mai binevoitor — situaţia acestui *Glob de cristal* e infinit mai interesantă, în comparaţie cu aceea din filmul propriu-zis. În ce sens? Spectatorul constată imediat că filmul nu are subiect şi copilul e „adorabil", mai departe de „îmi place" sau „nu-mi place", nu merge. Criticul caută la capătul fiecărui film — un om: regizorul, autorul. Carenţele fundamentale nu-i sînt suficiente şi deseori judecata lui merge împotriva lor, le înfruntă pentru că deseori există realităţi artistice mai presus de ele. Spectatorului — genericul nu-i spune nimic, criticul de aici începe: Naghi e coautorul unor ecranizări după Caragiale care au stîrnit furia dreaptă a unor specialişti caragialieni, e regizorul *Luminii de Iulie* care a trezit furia scenariştilor şi iar pe drept... Scurt metrajul acesta — în pofida carenţelor — are incontestabil calităţi cinematografice superioare lung metrajelor precedente, şi peste aceste calităţi criticul nu poate trece: există un ritm bun al montajului, o bandă sonoră lucrată sensibil, un efort real de a trata „în mişcare", cinematic, fără cuvinte, situaţiile, o încredere în privire, în ochi, în surîsuri, de bun augur. Există, după aceea, o secvenţă foarte frumoasă — aceea a demolării „oraşului de carton" în care obiectele mor, golite de farmecul festiv: bradul e tăiat dureros, totul ţiuie, scîrţîie, geme, într-o ladă sînt aruncate bibelourile bradului şi lacătul acelei lăzi are „expresie" cinematografică. În tot materialul — insuficient tensionat — se simte totuşi vibraţia unei sensibilităţi, inexistentă în precedentele realizări, sau mai rău: falsă. Încît acest scurt metraj îmi spune mai mult decît nu ştiu cîte lung metraje lansate cu tararam şi fără dubii... Iată de ce, în această frumoasă seară de iarnă, auzind apa fierbînd în ceainic şi paşii administratorului venind pentru plata gazului metan, în această seară predispusă la utopii, încăpăţînîndu-mă să nu „execut" un film în care există o vibraţie în pofida carenţelor, mă legăn în vise şi rugi: sfinţi ai celei de-a şaptea arte, daţi Studioului „Bucureşti" gîndul cel bun de a încuraja producţia de scurt metraje, producţia de „mici bijuterii", în care regizorii obsedaţi de „uluitoarele filme în două serii", să ni se dezvăluie mai laconic şi deci mai emoţionant!

Radu COSAŞU

10 cronicari de film, redactori sau colaboratori ai revistei noastre au fost invitaţi să-şi spună părerea despre filmele romîneşti prezentate pe ecrane în 1964, în modul cel mai laconic cu putinţă. Numărul de steluţe — de la una la cinci — este direct proporţional cu gradul de apreciere. Procedeu gazetăresc familiar multor publicaţii de cinema, acest sistem de notare îngăduie interesante judecăţi de valoare, puncte de vedere — adesea contradictorii, fireşte — şi e departe de noi ideia că, formulate astfel, opiniile cronicarilor noştri ar trebui socotite drept „literă de lege". Varietatea criteriilor de apreciere mai ales în privinţa filmelor face imposibilă orice încercare de clasificare cu pretenţii de „clasament" sportiv. Totuşi, alăturate astfel, aprecierile îi sugerează cititorului în linii generale, desigur, raportul dintre critică şi ecran, care mijloace cinematografice par să aibă o mai mare aderenţă, care par să-şi fi trăit momentele de strălucire, care e universul tematic de interes maxim.

Cititorul însuşi trebuie să se considere, neapărat, ca făcînd parte din acest neceremonios juriu. Îi aşteptăm impresiile, pentru ca în calitatea noastră de mesageri ai opiniei publice, să le putem transmite cineaştilor, prin intermediul revistei.

Casetele libere înseamnă „film nevizionat".

ECRAN 1964

FILMUL (regizorul)	Alice Mănoiu	Eugen Barbu	Nina Cassian	Ioan Grigorescu	Eugen Mandric	Ecaterina Opriţiu	Valerian Sava	Valentin Silvestru	D. I. Suchianu	Gheorghe Tomozei
Pisica de mare (regizor Gheorghe Turcu)	**	*	*	*	*		*		**	*
Paşi spre lună (Ion Popescu Gopo)	***	*	***	**	***	***	***	***	*	**
Un surîs în plină vară (Geo Saizescu)	***	****		*	**	***	***	***	**	***
Dragoste lungă de-o seară (Horea Popescu)	***	**	**	***	*	**	**	**	****	***
Anotimpuri (Savel Stiopul)	**	*	****	**	0	**	***	*	***	**
Dragoste la zero grade (G. Saizescu, C. Grigoriu)	*	*		*	0	*	*	**	**	*
Străinul (Mihai Iacob)	***	***	***	****	****	****	***	****	*****	***
Comoara din Vadul Vechi (Victor Iliu)	***	**		***	***	****	****	**	****	****
Casa neterminată (Andrei Blaier)	**	0		**	0	*	*	*	*	**



Decoruri: ELENA FORȚU

Imaginea: ALEXANDRU DAVID



O PRODUCȚIE A STUDIOULUI CINEMATOGRAFIC „BUCUREȘTI"

Casa neterminată



Scenariul: DIMOS RENDIS

Regia: ANDREI BLAIER

Muzica: RADU ȘERBAN

Cu:
VALERIA SECIU,
VALERIU SĂNDULESCU,
ALEXANDRU REPAN,
SANDU STICLARU,
ȘTEFAN TĂPALAGĂ,
LILI POPOVICI,
DUMITREL CUCEREANU

■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Eugen Mandric ■ Redactor artistic: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: I. Făgărășanu ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții.
■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

cinema

